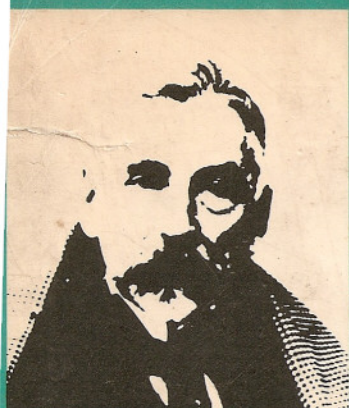




PROBLEMAS. ATUAIS
E SUAS FONTES



HUGO FRIEDRICH

ESTRUTURA
DA LÍRICA
MODERNA



Livraria
Duas Cidades



Equipe de realização:

Projeto gráfico de Lúcio G. Machado e Eduardo J. Rodrigues

Auxílio editorial de Mara Valles

Revisão de Valéria C. Salles, Elisabete Oréfice e Helaine I. Viotti

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

F947e

Friedrich, Hugo, 1904-1977.

Estrutura da lírica moderna : da metade do século XIX a meados do século XX / Hugo Friedrich ; tradução do texto por Marise M. Curioni ; tradução das poesias por Dora F. da Silva. — São Paulo : Duas Cidades, 1978.

(Problemas atuais e suas fontes ; 3)

Bibliografia.

1. Poesia francesa — Século 19 — História e crítica
2. Poesia moderna — Século 19 — História e crítica
3. Poesia moderna — Século 20 — História e crítica
- I. Título.

CDD-809.109034

-809.10904

-841.09034

78-1008

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Século 19 : História e crítica
2. Poesia : Século 19 : Literatura francesa : História e crítica 841.09034
3. Poesia : Século 20 : História e crítica 809.10904
4. Século 19 : Poesia : História e crítica 809.109034
5. Século 19 : Poesia : Literatura francesa : História e crítica 841.09034
6. Século 20 : Poesia : História e crítica 809.10904

ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA

(da metade do século XIX a meados do século XX)

Hugo Friedrich



Livraria

Duas Cidades

Equipe de realização:

Assessoria editorial de Mara Valles

Revisão de Valéria C. Salles, Elisabete Oréfice e Helaine I. Viotti

Capa de Luis Díaz

Tradução do texto: Marise M. Curioni

Tradução das poesias: Dora F. da Silva

ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA

(da metade do século XIX a meados do século XX)

Hugo Friedrich

TOHBO : 48147



SBD-FFLCH-USP



Livraria

Duas Cidades

Originalmente publicado sob o título de
Die Struktur der Modernen Lyrik
na série "Rowohlt's deutsche enzyklopädie"
Editor geral Ernesto Grassi
© Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo, 1956

<548311>

Sumário

Do prefácio à primeira edição	9
Prefácio à nova edição	13
I. Perspectiva e retrospecto	15
Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade, 15. Categorias negativas, 19. Prelúdios teóricos no século XVIII: Rousseau e Diderot, 23. Novalis sobre a poesia futura, 27. O Romantismo francês, 30. A teoria do grotesco e do fragmentário, 32.	
II. Baudelaire	35
O poeta da modernidade, 35. Despersonalização, 36. Concentração e consciência da forma: lírica e matemática, 38. Tempo final e modernidade, 42. Estética do feio, 44. "O prazer aristocrático de desagradar", 45. Cristianismo em ruína, 45. A idealidade vazia, 47. Magia da linguagem, 49. Fantasia criativa, 53. Decomposição e deformação, 55. Abstração e arabesco, 57.	
III. Rimbaud	59
Características preliminares, 59. Desorientação, 60. "Lettres d'un voyant" (transcendência vazia, anormalidade desejada, "música" dissonante), 61. Ruptura da tradição, 64. Modernidade e poesia da cidade, 66. Insurreição contra a herança cristã: "Une Saison en Enfer", 66. O eu artificial; a desumanização, 69. Ruptura dos limites, 71. "Le bateau ivre", 73. Realidade destruída, 75. Intensidade do feio, 77. Irrealidade sensível, 79. Fantasia ditatorial, 81. "Les Illuminations", 83. Técnica da fusão, 84. Poesia abstrata, 87. Poesia em forma de monólogo, 90. Dinâmica do movimento e magia da linguagem, 90. Julgamento final, 93.	

DEDALUS - Acervo - FFLCH-GE



21100028582

2ª Edição

Direitos para a língua portuguesa reservados por
Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 — São Paulo
1991

IV. Mallarmé	95
Característica preliminar, 95. Interpretação de três poesias: "Sainte", "Éventail (de Mme. Mallarmé)" e "Surgi de la croupe", 97. Evolução do estilo, 108. Desumanização, 110. Amor e morte são desumanizados, 112. A lírica como oposição, como trabalho e como jogo, 113. O Nada e a forma, 115. Dizer o que nunca foi dito; alguns recursos estilísticos, 116. A proximidade do silêncio, 118. Obscuridade; confronto com Góngora, 119. Poesia sugestiva, não compreensível, 121. O esquema ontológico, 122. "Ses purs ongles", 128. A dissonância ontológica, 130. Ocultismo, magia e magia lingüística, 134. "Poésie pure", 135. Fantasia ditatorial, abstração e "olhar absoluto", 136. O estar só com a linguagem, 138.	
V. A lírica européia no século XX	141
Observações metodológicas, 141. "Festa do intelecto" e "derrocada do intelecto", 143. A lírica espanhola do século XX, 145. Duas reflexões sobre a lírica: Apollinaire e García Lorca, 147. O estilo incongruente e a "nova linguagem", 149. Ulteriores considerações sobre a "nova linguagem", 153. A função indeterminada dos determinantes, 160. Apolo em lugar de Dioniso, 162. Dupla relação para com a modernidade e a herança literária, 165. Isolamento e angústia, 173. Obscuridade, "Hermetismo", Ungaretti, 178. Magia da linguagem e sugestão, 182. Paul Valéry, 184. Jorge Guillén, 187. Poesia alógica, 190. García Lorca, "Romance sonâmbulo", 193. O absurdo; o "humorismo", 194. Realidade, 195. T. S. Eliot, 197. Saint-John Perse, 200. Fantasia ditatorial, 202. Os efeitos da fantasia ditatorial, 203. Técnica da fusão e metáforas, 206. Conclusão, 210.	
Apêndice I — Poesias do século XX	213
Apêndice II — Quatro interpretações	287
Apêndice III — Cronologia da lírica moderna	305
Bibliografia	311
Índice de autores	343

A Ernesto Grassi
em seu 65.º aniversário
2 de maio de 1967

Este livro é o fruto de anos de reflexões sobre a lírica moderna. Reflexões iniciadas na época em que chegou a minhas mãos a antologia Menschheitsdämmerung (O crepúsculo da humanidade), publicada por K. Pinthus. Estávamos em 1920 e eu fazia o curso colegial. Como era de se esperar, tais reflexões permaneceram, a princípio, desordenadas. Somente muito mais tarde, quando vim a conhecer os líricos franceses do século XIX e, posteriormente, os líricos franceses e espanhóis do século XX, delinearam-se os perfis que passaram a me orientar neste campo tão vasto. Percebi que os poetas alemães anteriores a 1920, bem como os que escreveram por volta daquele ano, extraídos do "século XIX agonizante" por seu editor, não eram tão dissociados entre si, como podia parecer, à primeira vista. Também não o são os poetas posteriores àqueles e os atuais, tanto na Alemanha quanto no resto da Europa. A crítica da lírica contemporânea comete quase sempre o erro de considerar somente o país que está sendo focalizado e nos seus últimos vinte ou trinta anos. Assim, a poesia parece assumir características de uma extraordinária "ruptura" e, entre a lírica de 1945 e a de 1955, nota-se, com espanto, uma distância que, na verdade, não corresponde nem mesmo ao intervalo existente entre dois segundos.

Os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé. Entre eles e a poesia de nossa época, perduram elementos em comum que não se pode explicar como simples influxos nem se precisa explicar como tal, mesmo nos lugares em que os influxos sejam reconhecíveis. Trata-se de elementos estruturais em comum ou, melhor, de uma tessitura básica, surpreendentemente constante nos mais variados fenômenos da lírica moderna. Essa estrutura, originária de muitos filões alguns dos quais já existentes no século XVIII, fundiu-se — por volta de 1850 na teoria poé-

tica e por volta de 1870, na prática — em um todo que é, certamente, muito complexo, mas também muito coerente. Isto ocorreu na França. As leis estilísticas dos poetas atuais tornam-se claras a partir de Rimbaud e Mallarmé, e, por outro lado, o espantoso modernismo destes últimos é explicado a partir dos poetas hodiernos. É necessário, além disso, decidir-se a deixar de lado as classificações costumeiras, com as quais a crítica e a ciência literária têm subdividido a lírica européia dos últimos cem anos. E, além disso, é necessário decidir-se a abandonar a limitação do campo visual a um autor isolado ou a um tipo estilístico isolado. Só então pode-se visualizar aquela elucidação recíproca (entre os poetas franceses citados e os modernos) e, com isto, a unidade estrutural da lírica européia moderna.

O que o presente livro pretende (e, pelo que eu saiba, ainda não foi feito) está expresso em seu título principal. Não tenciona ser uma história da lírica moderna. Se assim fosse, muitos outros autores teriam de ser analisados. O conceito de estrutura torna supérflua a análise de todo o material histórico. Principalmente se o material só traz digressões da estrutura fundamental, como, por exemplo, no caso de Lautréamont que, é verdade, exerce hoje alguma influência, embora não passe de mera variante de Rimbaud — a quem não conheceu, tão pouco como este àquele. Pelo mesmo motivo — além de muitos outros — prescinde também de tratar da lírica confessional e da lírica política do século XX. O valor desta lírica — nos casos em que ele exista — não se origina da fé nem das idéias políticas — e muito menos ainda da política partidária.

É natural que eu, como romanista, tenha ido buscar nas literaturas românicas a maior parte dos exemplos do capítulo quinto. O leitor não deve ver nisto uma depreciação dos poetas alemães e anglo-saxões, sobretudo porque me empenhei, na medida do necessário, em incluir um representante alemão e um inglês, a fim de expor a sua grandeza, mas também para mostrar a comunhão de estilo estrutural com os franceses, espanhóis e italianos. De qualquer forma, a apresentação em meu livro dos fundadores da lírica moderna e de seu precursor, Baudelaire, não é fruto casual de meus interesses específicos, mas uma necessidade objetiva.

O que é a lírica moderna? Não quero me arriscar a dar uma definição. A resposta deve surgir do próprio livro. Este livro deve também responder por que omiti tão grandes líricos como George e Hofmannsthal, assim como Carossa, R. A. Schröder, Loerke, Ricarda Huch, Th. Däubler. Eles são os herdeiros e os novos pontos altos de um estilo lírico plurissecular — justa-

mente daquele estilo do qual a França se desprende há oitenta anos. Acredito que ninguém irá deduzir que eu os considere superados. Eu mesmo não sou vanguardista. Sinto-me mais à vontade com Goethe do que com T. S. Eliot. Mas isto não é o que importa. Aquilo que me interessa é identificar os sintomas do modernismo rigoroso, e penso que nossas ciências filológicas teriam de fazer ainda muito mais por tal identificação do que tem acontecido até agora.

O livro estará exposto a muitos equívocos. Os poetas são pessoas sensíveis, zelosas de sua originalidade e seus admiradores alentam esta sensibilidade. Por isso conto já, principalmente, com um equívoco: o de ter julgado com o mesmo parâmetro todos os poetas que cito. Pois bem, este equívoco endereçar-se-ia justamente contra o intuito do livro, o qual pretende dar uma visão dos sintomas da lírica moderna que atingem para além do pessoal, do nacional e dos decênios.

O livro apresenta, em alguns trechos, os princípios metodológicos que nortearam minha exposição. Quero apenas antecipar que o capítulo quinto não deveria ser lido sem conhecimento dos quatro outros anteriores, pois, do contrário, não se distinguiria quão íntima é a conexão dos poetas hodiernos com os poetas franceses do século XIX. Teria sido fastidioso continuar, toda vez, a demonstrar isto em cada caso. Além disso, deve se lembrar que, quando digo “moderno”, refiro-me a toda a época a partir de Baudelaire e, ao invés, digo “contemporâneo” ou “atual”, quando se trata exclusivamente de poesias do século XX.

Em atenção ao leitor, apresentei quase todas as citações traduzidas, no decorrer de cada um dos capítulos. No Apêndice I, foram transcritos alguns textos originais, juntamente com tentativas de tradução. Com certeza, todo aquele que está familiarizado com a lírica bem sabe como é difícil traduzi-la, especialmente a lírica moderna.

Hugo Friedrich
Freiburg, in Brissgau,

Páscoa, 1956

Por proposta do editor desta série de estudos, este livro foi reelaborado em muitos aspectos: correção de erros, alterações estilísticas e acréscimos reais, entre os quais se deseja salientar o que se refere à "Nova Linguagem". O Apêndice I foi aumentado de algumas poesias. Segue-se a ele, como novo apêndice, a interpretação de algumas poesias. A bibliografia foi também ampliada; a nota preliminar, à página 311, informa sobre o sentido e os princípios da mesma. Citações e resumos, mais do que nas edições precedentes, são registradas no decorrer da exposição. Isto sucede do seguinte modo: o algarismo indicado em grifo refere-se ao título correspondente à bibliografia, agora numerada. Estes algarismos faltam somente nos capítulos II-III-IV; as citações são colhidas da respectiva edição da obra, assim: Baudelaire = 103; Rimbaud = 144; Mallarmé = 171. Ao lado das citações, consta apenas o número da página.

O conceito "estrutura", usado no título do livro, foi muitas vezes mal-entendido. Assim se quis ver no termo "estrutura", por vezes, algo "rijo, petrificado" ou, então, não se acreditava que este conceito pudesse ser aplicado a "algo tão incorpóreo como a lírica". Obviamente, não se entende por "estrutura" um endurecimento ou algo semelhante, sobretudo porque, nas ciências humanas desde Dilthey, o conceito perdeu o significado originário de inorgânico. Nos fenômenos literários, "estrutura" designa uma tessitura orgânica, uma comunhão tipológica do diverso. No caso em questão, trata-se do elemento comum de criação lírica que consiste no abandono das tradições clássicas, românticas, naturalísticas, declamatórias, em outras palavras, justamente em sua modernidade. "Estrutura" significa aqui a configuração comum de uma série de numerosas poesias líricas que, de modo algum, necessitam ter-se influenciado reciprocamente, cujas características isoladas coincidem e, todavia, podem ser explicadas separadamente; em todo o caso, ocorrem tão freqüentemente e,

no mesmo contexto, que não podem ser consideradas como fenômenos fortuitos. Aliás, já se aludiu a isso, em termos um tanto diferentes, na primeira edição, no parágrafo inicial do capítulo quinto.

Confesso que teria preferido evitar o termo "estrutura", nesta edição reformulada. Pois agora, muito mais do que na época da primeira edição, a palavra tornou-se uma expressão de moda, difundindo-se nos campos mais diversos. Tive, ainda assim, de conservá-la por dois motivos: primeiro, porque o livro ficou conhecido sob este título e, depois, porque hoje como ontem, devo me resguardar da expectativa de ter escrito uma história da lírica moderna. Tal empresa teria exigido outros métodos e outras disposições da matéria, algo semelhante ao que se encontra no excedente livro de G. Siebenmann, *Die Modern Lyrik in Spanien* (378), livro de orientação claramente histórica e que inclui também a evolução de cada um dos líricos.

Mudei o subtítulo. Antes chamava-se: De Baudelaire até o presente. No título atual, constam datas aproximadas que, portanto, devem ser entendidas com flexibilidade. A limitação do período em 1950 é, no entanto, mais definida do que o início, em 1850. Muito foi publicado na lírica européia, desde a metade de nosso século, que pode inspirar respeito. Apesar disso, eu não saberia dizer quem a ultrapassou, definitivamente, e de forma válida para o futuro, no campo que foi aberto pelos clássicos à poesia moderna. Observaram-se, antes, distensões, aqui e ali, sensível retorno à lírica tornada mais humana, pessoal, mais simples ao expressar o sofrimento e a alegria. Apesar de tudo, a lírica permaneceu, como força suave e todavia grandiosa, uma das liberdades e das audácias com as quais nossa época escapa aos liames funcionais. É, talvez, minha culpa, se não consigo mais reconhecer, em sua possível originalidade, em seu destaque dentro de um contexto poético, em aproximadamente um século de poesia, muita coisa que poderia ser, realmente, nova. No entanto, a chamada "poesia concreta", com seu entulho de palavras e sílabas jogadas mecanicamente, permanece, graças à sua esterilidade, totalmente fora de consideração.

Hugo Friedrich
Freiburg, in Breisgau,

outubro de 1966

I. Perspectiva e retrospecto

Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade

A lírica européia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente. A obra dos líricos alemães, do Rilke dos últimos tempos e de Trakl a G. Benn, dos franceses, de Apollinaire a Saint-John Perse, dos espanhóis, de García Lorca a Guillén, dos italianos, de Palazzeschi a Ungaretti, dos anglo-saxônicos, de Yeats a T. S. Eliot, não pode mais ser colocada em dúvida quanto à sua significação. Esta obra mostra que a força de expressão da lírica, na situação espiritual do presente, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música.

Com estes poetas, o leitor passa por uma experiência que o conduz — também ainda antes que se perceba disto — muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. "A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida", observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. Stravinsky escreve em sua *Poétique Musicale* (1948): "Nada nos constrange a buscar a satisfação sempre e somente no repouso. Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual a dissonância tornou-se autônoma. Transformou-se em uma

coisa em si. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança". Isto é válido em toda a extensão também para a lírica.

Sua obscuridade é intencional. Já Baudelaire escreveu: "Existe uma certa glória em não ser compreendido". Para Benn, poetizar significa: "elevar as coisas decisivas à linguagem do incompreensível, dedicar-se a coisas que tiveram o mérito de que não se venha a convencer ninguém delas". Em êxtase, Saint-John Perse dirige-se ao poeta: "Es bilingüe entre coisas duplamente agudas, tu mesmo és uma luta entre tudo aquilo que luta, falando no ambíguo como alguém que se desorientou na luta entre as asas e os espinhos!". E, de novo, mais sóbrio, Montale: "Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível".

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos — das coisas e dos homens — não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são neces-

sárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da "experiência vivida", do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia impetuosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. "Sentimento? Não tenho sentimento", confessou Gottfried Benn. Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as.

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido mas, sim, alarmado. É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação. Prescindindo de casos isolados Dante, por exemplo, ou Góngora, tratou-se sempre, porém, de uma diferença moderada e gradual. De improviso, na segunda metade do século XIX, resultou daí uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação. A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado.

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria. Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.

Diante de tais fenômenos, arraiga-se no leitor a impressão de uma anormalidade. Com isto concorda o fato de que um conceito fundamental dos teóricos modernos diz: surpresa, estranheza. Quem quer causar estranheza, surpreendendo, tem de valer-se de meios anormais. Certamente a anormalidade é um conceito perigoso; suscita a impressão de que existe uma norma sempiterna. Constata-se, porém, que a "anormalidade" de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar. Certamente isto não vale agora para aquela lírica que temos de tratar aqui. Já não vale mais para seus fundadores franceses. Rimbaud e Mallarmé não foram mais assimilados por um público maior, nem mesmo hoje, por mais que se escreva sobre eles. A não assimilabilidade permaneceu uma característica crônica também dos poetas mais modernos.

Usaremos, todavia, heurísticamente a denominação "anormalidade", assim como a denominação "normal". Sem atenção às circunstâncias históricas, estimamos em normais aquele estado da alma e da consciência que pode compreender, por exemplo, um texto de Goethe ou ainda de Hofmannsthal. Isto permite identificar mais nitidamente os fenômenos da lírica contemporânea, que divergem a tal ponto de um poeta à maneira dos mencionados, que devem ser qualificados de anormais. "Anormal" não é um juízo de valor e não significa "degenerado"; isto nunca é demais sublinhar. O admirador acrítico de poesia moderna costuma defendê-la da restrição burguesa, do gosto esco-

lástico e familiar. Isto é pueril, não apreende de forma alguma o ímpeto de tal poesia e dá provas, além do mais de falta de noção de três séculos de literatura européia. A poesia (e a arte) moderna não é de se admirar nem de se rejeitar *a priori*. Como um fenômeno constante do presente, ela tem o direito de ser apreciada pelo reconhecimento. Mas o leitor também tem um direito, o de extrair os seus critérios da composição precedente e de estimá-los tão alto quanto possível. Abstermo-nos de julgar segundo tais critérios, mas permitimo-nos, com a ajuda deles, o direito de descrever e de compreender.

Isto porque uma cognição também é possível com uma poesia que não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado "que satisfaça um hábito do leitor". E Eliot prossegue: "Pois alguns poetas inquietam-se diante de tal *significação*, porquanto este lhes parece supérfluo e vêem possibilidades de intensidade poética que surgem quando se libertam deste significado". Pode-se reconhecer e descrever totalmente tal poeta, mesmo se nele atua uma liberdade tão grande que a cognição pode, no melhor dos casos, constatar sua própria liberdade, mas não pode mais compreender os conteúdos atingidos por ela, tanto mais que estes (de novo segundo uma afirmação de Eliot) são tão imprevisíveis na suas significações que até mesmo ao próprio poeta o conhecimento do sentido daquilo que compôs é limitado. A cognição de tal poesia acolhe sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua vontade estilística. Outras características podem ser constatadas. O conhecimento pode nutrir alguma esperança, pois volta-se a condições históricas, à técnica poética, aos inegáveis elementos em comum da linguagem dos autores mais diversos. A cognição segue, enfim, a pluralidade destes textos, na medida em que ela própria se insere no processo que estes querem ativar no leitor: o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto.

Categorias negativas

A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato — e toda a crítica o confirma — de que se apresentam categorias predominante mente negati-

vas. *É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir.* Ora, este uso com o propósito de definir, em vez de depreciar, é já uma consequência daquele processo histórico pelo qual a lírica moderna desprende-se daquela precedente.

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e da crítica. Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. Esta transformação espelha-se muito exatamente nas categorias com as quais poetas e críticos falam da lírica.

Ao julgar as poesias, a época precedente indicava preponderantemente as qualidades de conteúdo e as descrevia com categorias positivas. Das recensões de Goethe sobre a poesia, colhemos apreciações, como: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa; “toda audácia curva-se a uma medida legítima”; as catástrofes transformam-se em bênçãos; aquilo que é comum, é exaltado; o benefício de uma poesia é “que ela ensina a compreender a condição do homem como desejável”; ela tem “a serenidade interior”, um “olhar feliz para com o real”, e eleva o indivíduo ao universalmente humano. As qualidades formais chamam-se: a significância (o conteúdo significativo) da palavra, uma “linguagem contida”, que “procede com cautela tranqüila e exatidão” e escolhe cada palavra na medida justa, “sem conceitos acessórios”. Schiller vale-se de conceitos análogos: a poesia enobrece, dá dignidade ao afeto; é “idealização de seu

objeto, sem a qual deixaria de merecer seu nome”: evita “rari-dades” (singularidades) que contrastariam com o “idealmente universal”; sua perfeição depende de uma alma límpida, sua bela forma da “continuidade do contexto”. Visto que tais exigências e avaliações vêm delimitadas por seus contrários, a época precedente tem de usar também categorias negativas, mas exclusivamente com a finalidade de condenação: fragmentário, “confuso”, “mero amontoado de imagens”, noite (em vez de luz), “esboço talentoso”, “sonhos vacilantes”, “tecido esvoaçante” (Grillparzer).

E agora, com a outra forma de poetar, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo mas, antes, à forma. Já com Novalis elas vêm usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, para elogiar; a poesia baseia-se na “produção acidental propositada”; ela representa o que foi dito “em concatenação livre acidental”, “quanto mais pessoal, mais local, mais temporal é uma poesia tanto mais ela está próxima do centro da poesia” (note-se que “temporal” etc., significava comumente, na estilística de então, o inadmissivelmente limitado).

O mais denso acúmulo de categorias negativas encontra-se em Lautréamont. Em 1870, ele traçou, com clarividência, um quadro da literatura que viria depois dele. Na verdade este quadro — tanto quanto se possa interpretar um autor caótico que se oculta sob máscaras diversas — parece ter sido concebido como uma admoestação. Todavia o que é desconcertante é que Lautréamont, que ajudou a preparar a lírica posterior, soube distinguir suas características de tal forma que se torna indiferente saber se ele queria — talvez — deter a evolução que estava pressentindo. Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. E surgem, então, inesperadamente, na torrente de tais conceitos e de semelhantes, as serras¹. Mas encontramos estas serras também em outros lugares. Numa poesia de Éluard, “Le mal” (1932), que consiste de imagens acumuladas da destruição, soa o primeiro verso: “Aí havia a porta como uma serra”. Vários quadros de Picasso mostram, sem qualquer necessidade obje-

1. A palavra francesa (“scie”) tem, na verdade, também o significado secundário de “caprichos”, “importunações”, “sempre a mesma cantiga”, e no texto apresentado é entendido primeiro neste significado, e depois, também no seu sentido concreto.

liva, uma serra ou então só dentes de uma serra, colocada de través entre superfícies geométricas; as cordas de um bandolim aparecem, outra vez, como imagens semelhantes a uma serra. Não será necessário pensar em influência alguma. Pode-se considerar o aparecimento deste símbolo, em tal lapso de tempo, como um dos sinais mais expressivos para a coação da estrutura que domina na poesia e na arte modernas, desde a segunda metade do século passado.

Citaremos ainda fórmulas significativas colhidas de escritores alemães, franceses, espanhóis e ingleses sobre a lírica contemporânea. Insistimos no fato de que elas sempre foram empregadas descritivamente e não com a finalidade de depreciar. Ou seja, desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento ... E, finalmente, a expressão de um espanhol (Dámaso Alonso): "Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos". Isto foi escrito em 1932 e poderia ser repetido em 1955, sem distorção dos fatos.

É correto falar fundamentado nesses conceitos. Certamente também outros encontram sua expressão. Verlaine chama "virgilianos" os versos de Rimbaud. Mas também chamou-se "virgilianos" os versos de Racine. A designação positiva tem apenas um valor aproximativo e não atinge o justo valor, enquanto reduz as dissonâncias reais e léxicas de Rimbaud. Um crítico francês fala da "beleza singular" da poesia de Eluard. Contudo, este conceito positivo fica perdido em meio a uma série de conceitos completamente negativos; e só estes caracterizam aquela "beleza singular". Fazem-se experiências semelhantes com os críticos de pintura. Chamam "elegante" um pescoço pintado por Picasso. A definição é exata e todavia não exprime a elegância particular daquele pescoço, ou seja, a elegância de uma imagem completamente irreal, que não é mais uma figura humana, mas sim uma montagem em madeira. Por que não se tem a coragem de incluir isto na definição de uma tal elegância?

Surge a questão do motivo por que se pode descrever o poeta moderno muito mais exatamente com categorias negativas do que com positivas. É uma questão de determinação histórica desta lírica — uma questão do futuro. Estarão todos estes poetas tão adiante de nós que ainda nenhum conceito apro-

priado os pode atingir e a cognição tem por isso de conter-se naqueles conceitos negativos, para poder ter ao menos um ponto de apoio? Ou é exata a possibilidade, aludida há pouco, que se trata de uma não assimilabilidade definitiva que seria uma característica essencial do poeta moderno? Poderia ser qualquer das duas hipóteses, mas não o sabemos. Só se pode comprovar o fato da anormalidade. Daí a necessidade de empregar, na exata cognição dos elementos de tal anormalidade, aqueles conceitos que ela impôs até mesmo aos observadores mais solícitos.

Prelúdios teóricos no século XVIII: Rousseau e Diderot

Na segunda metade do século XVIII, começam a aparecer fenômenos na literatura européia que, considerados a partir da lírica posterior, podem ser interpretados como seus prelúdios. Contentamo-nos em demonstrá-los em Rousseau e em Diderot.

Rousseau interessa-nos aqui menos como o autor de programas políticos e sociais ou como o homem inebriado da natureza, entusiasta da virtude. Somente nos interessaria na medida em que se trata dos pólos de uma tensão indissolúvel que atravessa toda a sua obra. É a tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva, entre o pendor à seqüência lógica do pensamento e a submissão às utopias do sentimento — um caso particularmente sedimentado da dissonância moderna. Porém, algumas outras características nos são agora mais importantes.

Na verdade, Rousseau é o herdeiro de muitas tradições. Mas elas não estão mais obrigatoriamente vinculadas à sua intenção. É como se ele quisesse ficar completamente só, apenas diante de si próprio e da natureza. É esta vontade que importa. Rousseau dirige-se ao ponto zero da história. Ele a deprecia através de seus programas sobre política, sociedade e sobre a vida, para os quais o adentrar-se em condições históricas já seria uma falsificação. Em sua atitude autista, ele encarna a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. É, ao mesmo tempo, uma ruptura com o mundo circunstante. Costuma-se julgar Rousseau como um psicopata, como um exemplo clássico da mania de perseguição. Este julgamento não basta; não consegue explicar por que sua época e a seguinte admiraram nele justamente a incomunicabilidade e a singulari-

dade daí legitimada. O eu absoluto que aparece em Rousseau com o *pathos* da grandeza incompreendida impele a uma ruptura entre ele próprio e a sociedade. Na verdade, a ruptura realizou-se sob os pressupostos patológicos da pessoa de Rousseau, mas coincidiu, evidentemente, com uma experiência da época que já se tornava sobrepeçoal. Ver na própria anormalidade a garantia para a sua vocação, estar tão convencido da necessária irreconciliabilidade entre o eu e o mundo de tal modo que se podia basear nisso a máxima “antes querer ser odiado do que ser normal” é um esquema daquela auto-interpretação, que facilmente se reconhece nos poetas do século seguinte. Verlaine encontrou a fórmula exata: *poètes maudits* (poetas malditos). O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscrição do mundo circunstante provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho; a proscrição manifesta-se como uma pretensão à superioridade.

Rousseau consegue exprimir uma certeza na existência pré-racional, em sua obra escrita na velhice, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. O conteúdo desta obra é um crepúsculo de sonho que declina do tempo mecânico ao tempo interior, que não mais distingue entre passado e instante, confusão e benefício, fantasia e realidade. A descoberta do tempo interior não é nova; Sêneca, Agostinho, Locke, Sterne, tinham refletido sobre ela. A intensidade lírica, porém, com a qual Rousseau se abandona ao tempo interior, em particular a sua disposição para uma alma adversa ao mundo circunstante, teve uma força que preparou o caminho à poesia futura, que não podia advir das anteriores análises filosóficas sobre o tempo. O tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica (assim em Baudelaire e em muitos poetas posteriores, como em A. Machado), o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquiva à realidade opressora.

A supressão da diferença entre fantasia e realidade é conseguida por Rousseau em muitos outros trechos de suas obras. Só a fantasia — assim consta em *La Nouvelle Héloïse* — traz a felicidade; a realização, porém, é a morte da felicidade. “O país da fantasia é, neste mundo, o único que merece ser habitado; a essência do homem é tão nula que só é belo aquilo que não existe.” (VI, 8) Acresce-se a esta formulação o conceito de fantasia criativa, cujo direito é aquele de criar, com a disponibilidade do sujeito, o não existente e de colocá-lo acima do existente (*Confessions*, II, 9). Jamais pode ser atribuída demasiada importância ao significado de tais expressões para

a poesia futura. É verdade que Rousseau fala impulsionado por um sentimentalismo da felicidade tingido de matizes pessoais. Eliminando-o, veremos que a fantasia é, aqui, ousadamente elevada a uma faculdade que, além de bem conhecer sua condição de ilusória, também a quer, graças à convicção de que o Nada — certamente entendido ainda por Rousseau como nulidade moral — não permite outra produtividade do espírito a não ser a imaginária; só esta satisfaz a necessidade de desdobramento da interioridade. Com isto cai por terra o dever de medir com a legitimidade objetiva e lógica o produto da fantasia e de mantê-lo afastado do puramente fantástico. A fantasia torna-se absoluta. Nós a reencontraremos com tal definição no século XIX, exacerbada em fantasia ditatorial e definitivamente libertada das cores sentimentais de Rousseau².

Também Diderot concede à fantasia uma posição independente e lhe permite medir-se só consigo mesma. As suas reflexões são de um teor diferente daquele que se encontra nas reflexões de Rousseau. Relacionam-se com sua discussão sobre o gênio, como ele a desenvolve, dialeticamente, em *Le Neveu de Rameau*, e, linearmente, no artigo sobre o “Gênio” da *Encyclopédie*. No primeiro escrito, aquela discussão conduz à tese de que a freqüente, talvez necessária, coincidência da imoralidade com a genialidade, da inaptidão social com a grandeza espiritual, é um fato que se tem de constatar, mesmo se ele não pode ser explicado. A ousadia deste pensamento é extraordinária. A paridade — corrente desde a antigüidade — das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. Atribui-se uma ordem autônoma ao gênio artístico. Confronte-se esta atitude com os esforços enviados por Lessing e Kant para continuar a conciliar o excepcional do gênio com os valores normativos do verdadeiro e do bom. Não menos ousado é o artigo da *Encyclopédie*. Diderot une-se certamente a uma concepção mais antiga segundo a qual a genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras. Porém, em nenhum autor, antes dele, podia-se encontrar a

2. Com respeito à diferença fundamental deste conceito moderno de fantasia daquele do grego de Aristóteles veja-se V. Szilasi, sobre a faculdade imaginativa (in: *Ideen und Formen. Festschrift für H. Friedrich*, Frankfurt a.M., 1964) — M. Eigeldinger descreve a evolução do novo conceito de fantasia em *J.J. Rousseau et la réalité de l'imagination*, Neuchâtel, 1962. Evidentemente não deve ser esquecido que, desde por volta do século XVI, foi concedido à fantasia o direito de produzir coisas inexistentes ou de reunir coisas que nunca existem juntas na natureza. Porém, com isto, entendia-se a força da fantasia criadora de mitos, e não sua capacidade de criar ilusões, como acontece desde então.

afirmação que o gênio tem direito à selvageria, mas também o direito de cometer erros; justamente seus erros assombrosos, estranhos, são aqueles que inflamam; o gênio semeia equívocos esplêndidos; arrebatado pelo vôo de águia de sua idéia, ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar, suas criações são livres combinações que ele ama como uma poesia; sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir; portanto "verdadeiro e falso não são mais as características que distinguem o gênio". Nos trechos aqui compendiados, emprega-se muitas vezes o conceito da fantasia. Ela é a força que guia o gênio. O que se concede a este, concede também a ela: ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco. Também o passo daqui à fantasia ditatorial da poesia posterior não é grande.

Faz-se necessário, ainda, atentar algumas idéias de Diderot; encontram-se sobretudo nos *Salons*, onde faz uma apreciação crítica da pintura de então. Neles impera uma sensibilidade apurada dos valores atmosféricos de um quadro e se expõem visões totalmente novas acerca das leis, independentes do sujeito, de cores e de luz. Mais significativo, porém, é que as análises da pintura entrelaçam-se com as análises da poesia. Esta concepção tem pouco a ver com a antiga doutrina que costumava ser documentada com a fórmula (equivocada) de Horácio "ut pictura poesis"³. O que aqui se delineia, antes de tudo, é a aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre a arte plástica, aproximação essa, especificamente moderna, que retorna em Baudelaire e durará até o presente. Nos *Salons*, surge uma visão de procedimentos poéticos que era naquele tempo, quando muito, comparável àquela de G. B. Vico; mas Diderot não conhecia o pensador italiano. Diderot vê que o acento é para o verso o mesmo que a cor é para o quadro. A comunhão de ambos ele chama de "magia rítmica". Esta toca a vista, o ouvido e a fantasia mais profundamente do que poderia fazer a exatidão objetiva, pois a "clareza prejudica". Daí o apelo: "Poetas, sede obscuros" — com o que se entende que a poesia deve voltar para objetos remotos, assustadores e que inspirem mistério. Mas, antes de tudo, para Diderot, a poesia não é mais, absolutamente, a enunciação de objetos.

3. Para a concepção certa desta fórmula veja-se Horatius Flaccus, *Epistulae*, ed. Kiessling-Heinze, Berlim, 1957, p. 351.

Ela é movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas a quem é permitido "lançar-se aos extremos", valendo-se de tonalidades, da mesma forma, extremas. Anuncia-se aqui, portanto, uma decisiva preeminência da magia lingüística sobre o conteúdo lingüístico, da dinâmica de imagens sobre o significado das imagens. A frase: "As dimensões puras e abstratas da matéria têm uma certa força de expressão" ainda tateante, mas surpreendente, mostra-nos até que ponto Diderot pôde, às vezes, avançar no desprendimento da objetividade. Baudelaire voltará a exprimir algo semelhante, mas com maior decisão, e, desta forma, fundará aquela modernidade do poetar que hoje se pode chamar de poesia abstrata.

Além disso, Diderot desenvolveu uma teoria da compreensão que se pode resumir assim: a compreensão existe no caso ideal apenas como auto-compreensão; ao contrário, o contato entre poesia e leitor, conforme a insuficiência da língua para traduzir de forma exata as significações, não é o contato da compreensão, mas sim o da sugestão mágica. E, afinal, começa, com Diderot, uma ampliação do conceito de beleza. Embora com muita cautela, ele ousa a tentativa de imaginar a desordem e o caos como esteticamente representáveis e ver na perplexidade um lícito efeito artístico.

Tudo isto são modernismos assombrosos que resplandecem num espírito cuja riqueza de idéias, de pressentimentos e de estímulos, fez com que ele fosse muitas vezes comparado com os elementos fogo e água, com um vulcão, com Prometeu e, até mesmo, com uma salamandra. Na verdade, a hora de suas idéias chegou só quando ele foi esquecido de novo, pois ele, há muito, estava transformado em outros.

Novais sobre a poesia futura

As novas definições de fantasia e de poesia, documentadas aqui em Rousseau e em Diderot, consolidam-se no Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra. O caminho que eles tomam, a partir daí até os autores da metade e do fim do século XIX, pode ser seguido de perto e tem sido descrito muitas vezes. Não é, assim, necessário repeti-lo aqui. Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poetar moderno.

Precisa-se começar com Novalis. Sua poesia não pode deixar de ser levada em conta. Suas reflexões, assentadas nos "Fragmentos", e em algumas páginas do "Ofterdingen", estão muito adiante daquela. Com o propósito de interpretar a poesia romântica, traçam um conceito da poesia futura, cuja significação total só se abrange, por sua vez, se ponderado com a prática poética, de Baudelaire até o presente.

O que diz Novalis sobre a poesia refere-se quase exclusivamente à lírica, a qual aparece agora como o "poético puro e simplesmente". Pertence à sua essência a indeterminabilidade e a infinita distância de todas as outras formas da literatura. É verdade que, vez por outra, ele a chama de "representação do sentimento". Todavia, com esta expressão defrontam-se outras que interpretam o sujeito lírico como uma disposição neutra, como uma totalidade interior que não se prende a uma sensação precisa. No ato poético, a "ponderação fria" detém o comando. "O poeta é aço puro, duro como uma pederneira." Na matéria concreta como na espiritual, a lírica consegue a mistura do heterogêneo, a fosforescência das transições. Ela é uma "defesa contra a vida habitual". Sua fantasia goza da liberdade "de misturar todas as imagens". A lírica é uma oposição que canta contra um mundo dos hábitos, na qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são "homens divinatórios, magos". De novo, portanto, a paridade da poesia com a magia, provinda das mais antigas tradições, mas colocada numa nova relação com a "construção" e com a "álgebra", como Novalis chama e gosta de sublinhar um traço intelectual desta poesia. A magia poética é severa, é "uma fusão da fantasia com a força do pensamento", é um "operar", profundamente distinto em seu efeito do simples prazimento o qual, agora, deixa de ser o acompanhante da poesia. Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. "Cada palavra é um encantamento", uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia. Daí a "mágica da fantasia" e "o mago é poeta", e vice-versa. Sua força consiste em que ele pode induzir os enfeitiçados "a ver, crer e a sentir uma coisa tal como eu quero", portanto, fantasia ditatorial ("produtiva"). Esta é o "maior bem do espírito", independente de "estímulos exteriores". Portanto, sua linguagem é uma "linguagem autônoma", sem a finalidade de comunicação. Na linguagem poética, "ocorre como com as fórmulas matemáticas; formam um mundo para si, jogam apenas consigo mesmas". Tal linguagem é obscura, às vezes, até o ponto de que o poeta "não compreende a si próprio"; pois importam-lhe as "relações musicais da alma", as seqüências de acento e

de tensão, as quais não dependem mais da significação das palavras. Certamente, tende-se ainda a uma compreensão. Trata-se, porém, de uma compreensão de poucos iniciados. Estes iniciados não mais esperam da poesia os predicados de seus "gêneros inferiores", ou seja, "justeza, clareza, pureza, completção, ordem" pois existem predicados superiores: a harmonia, a eufonia. Eis, pois, de forma decisiva, a moderna separação entre língua e conteúdo, a favor da primeira: "Poesias, simplesmente eufônicas, mas também sem o menor sentido e conexão, no máximo estrofes isoladas compreensíveis, como fragmentos puros das coisas mais diversas". É, portanto, permitido à magia lingüística fragmentar o mundo a serviço do encantamento. A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. "O poeta serve-se das palavras como teclas", desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do "piano de palavras". Contra a poesia anterior, que dispunha "seu sortimento numa ordem facilmente compreensível", escreve Novalis: "Eu quase me atreveria a dizer que o caos deve transparecer em toda poesia". O novo modo de escrever poesia provoca um completo "alheamento", para conduzir à "pátria superior". Sua "operação" consiste em deduzir do conhecido o desconhecido, como faz o "analista no sentido matemático". Tematicamente a poesia segue o acaso; metodicamente, as abstrações da álgebra, as quais se tocam com as "abstrações da fábula", ou seja, com sua liberdade nos confrontos do mundo habitual que sofre de uma "clareza excessiva".

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. A estrutura permanece transparente também nos casos em que cada um de seus membros foi mais tarde deslocado ou integrado.

Tudo isto se poderia completar com as expressões de Fr. Schlegel sobre a exigência de separar o belo do verdadeiro e do moral, sobre a necessidade poética dos caos, sobre o "excêntrico e o monstruoso" como pressuposto da originalidade poética. Novalis e Schlegel foram lidos na França e fomentaram os pensamentos fundamentais do Romantismo francês.

O Romantismo francês será considerado brevemente; constitui a ponte entre o que foi descrito até agora e Baudelaire, ou seja, o primeiro grande lírico do modernismo, que é, ao mesmo tempo, o primeiro teórico decisivo, na Europa, da lírica e do sentimento artístico modernos.

O Romantismo francês

Como moda literária, o Romantismo francês extinguiu-se por volta da metade do século XIX; mas subsistiu com o destino espiritual das gerações posteriores, também daquelas que pensavam em liquidá-lo e que introduziam outras modas. O que nele havia de descomedimento, afetação, ostentação, trivialidade rapidamente esgotável, desabou. Todavia, legou os meios de representação àquele estado de consciência que desde a segunda metade do século ia se transformando e afastando cada vez mais do Romantismo. Em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. Baudelaire escrevia: "O Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos" (p. 797). Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto. A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (*entromantisierte Romantik*).

A amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências fundamentais forçadas, mas também cultivadas pelo Romantismo. Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar. Estes não necessitavam motivo algum para se justificarem, extraíam de si próprios seu alimento e tornaram-se predicações de nobreza da alma. O romântico Chateaubriand descobre a melancolia sem objeto, eleva a "ciência da dor e das angústias" à meta das artes e interpreta a cisão espiritual como bênção do

Cristianismo. As pessoas declaram-se pertencentes a uma época cultural tardia. A consciência de ser decadente propaga-se e é desfrutada como fonte de estímulos insólitos. O destrutivo, mórbido e criminal adquire a categoria de interessante. Numa poesia de Vigny, "La maison du berger", a lírica torna-se o lamento sobre os perigos da técnica que ameaça a alma. O conceito do Nada começa a ter sua importância. Musset é seu primeiro porta-voz, no âmbito de um campo de experiência na qual a juventude iludida, inflamada por Napoleão, vai de encontro a um mundo de negócios sem paixões e vê ambos, ilusão e negócio, abismarem-se na insensatez, no deserto, no silêncio, no Nada. "Acredito no Nada, como em mim mesmo", dizia ele. Melancolia e lamento transformam-se, afinal, na angústia por aquilo que é inquietante. Numa poesia de Nerval, que traz o título, dissonante de seu conteúdo, "Vers dorés" (1845), e nivela o humano com o não-humano, encontra-se o verso: "Temas, no muro cego, um olhar que te espreita". Veremos, como todas estas tendências continuam em Baudelaire — e como se modificam.

Seguindo os modelos alemães — nos quais as tradições platônicas tinham-se tornado triviais —, também os românticos franceses interpretam o poeta como o vidente incompreendido, como o sacerdote no santuário da Arte. Os poetas formam um partido contra o público burguês e, por fim, partidos contrários uns aos outros. A fórmula usada, ainda em 1801, por Mme. De Stäel, segundo a qual a literatura seria a expressão da sociedade, perde seu sentido. A literatura repete o protesto da Revolução contra a sociedade vigente, torna-se literatura de oposição ou uma literatura do "futuro", afinal, uma literatura da segregação, com crescente orgulho pelo isolamento. O esquema de Rousseau, da singularidade baseada na anormalidade, torna-se o esquema programático destas gerações e das seguintes.

Sem dúvida alguma, a consagração própria do poeta, as experiências autênticas ou artificiais da dor, da melancolia, da nulidade do mundo, libertaram forças que redundaram em favor da lírica. No Romantismo, floresce a lírica francesa, alcançando novo esplendor, depois de sua última época áurea que remontava a três séculos atrás. Nele há grandes valores, mesmo que não sejam de categoria européia. Foi-lhe profícuo o pensamento expresso por toda a parte, também na França, de que a poesia é a língua originária da humanidade, a língua total do sujeito total, para a qual não existe fronteira entre as maté-

rias, nem mesmo limite entre o entusiasmo religioso e o poético. A lírica romântica francesa possui vasta nuance das experiências interiores, viva capacidade criativa para suscitar atmosferas meridionais, orientais e exóticas, produz uma poesia bucólica e amorosa encantadora e dispõe de uma virtuosa arte do verso. É cintilante, rica de gestos, superprodutiva, oratória em Victor Hugo, que, todavia, é bem sucedido tanto nas descrições de tranquilos quadros íntimos, quanto nas imagens de veemência visionária. Em Musset, esta lírica é um misto de cinismo e de dor, em Lamartine — por vezes —, um tom puro, do qual ele próprio pôde dizer que é suave como veludo.

Aqui começa também a poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com consequências tão profundas para a poesia moderna. Victor Hugo não apenas empregou este procedimento, mas também o fundamentou, valendo-se de muitos e antigos antecessores. Num trecho conhecido de "Les Contemplations", lê-se: "A palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam — e muito mais ainda: é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade; é o "logos" de Deus. Ter-se-á de lembrar deste tópico, assim como das titubeantes afirmações de Diderot e das mais decididas de Novalis, se se quiser compreender o pensamento de Mallarmé acerca da força de iniciativa da linguagem; certamente ele se encontra, com seu rigor, muito afastado do êxtase confuso de Victor Hugo.

A teoria do grotesco e do fragmentário

Igualmente importante é, ainda, a teoria do grotesco. Diderot tinha-a delineado em *Le Neveu de Rameau*. Victor Hugo desenvolveu-a no prefácio de seu *Cromwell* (1827), como parte de uma teoria do drama. Ela representa, por certo, a mais importante contribuição ao patrimônio das idéias românticas prestadas pelos poetas franceses. Suas raízes encontram-se provavelmente nas afirmações de Fr. Schlegel sobre o gracejo e a ironia, a cujo âmbito pertencem conceitos, como caos, eterna agilidade, fragmentário, bufonaria transcendental. Contudo várias particularidades parecem ser originais: são idéias fulgurantes do poeta

de vinte e cinco anos, das quais certamente não se pode exigir reflexibilidade demasiada. Mas elas são sintomas premonitórios da modernidade.

"Grotesco" era, originariamente, um termo da linguagem da pintura e designava o trabalho de entrelaçamento ornamental (a maior parte das vezes tirado de motivos fabulosos) de um quadro. Seu significado estendeu-se a partir do século XVII e abrangia, já então, o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos. Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o neste sentido, incluindo, porém, nele também o elemento feio. Sua teoria do grotesco representa um passo adiante, e é, até então, o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio. Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmonico. Mas o incompleto "é o meio mais adequado para ser harmônico". Vê-se como, sob a designação "harmonia", já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua "voz estridente", afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o "grande todo" nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o "todo" não concorda com o homem. O que é o todo? É significativo que a resposta falte ou seja confusa. É uma transcendência vazia, mesmo se puder ser concebida de maneira cristã, como acredita Victor Hugo. Para ele só existem seus fragmentos nas caricaturas do grotesco e, mesmo estas, já nada têm a ver com o riso. O riso do grotesco, assim interpretado, cede lugar ao sorriso irônico ou à horripilação. Torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude à qual a alma moderna aspira mais que à distensão.

Estas são teorias românticas que, alguns anos mais tarde, se poderá encontrar também em Th. Gautier. Pertencem aos estig-

mas de que fala Baudelaire. Indicam o caminho no qual haverá de surgir as poesias arlequins de Verlaine, a poesia trejeiteira de Rimbaud e de Tristan Corbière, o "humor negro" dos surrealistas e de seu precursor Lautréamont e, por fim, os absurdos dos mais modernos. Tudo isto serve àquela finalidade obscura de indicar uma transcendência em dissonâncias e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber.

II. Baudelaire

O poeta da modernidade

Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu, como se vê da influência que, a partir de então, exerceu sobre a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Na própria França, tornou-se logo evidente que de Baudelaire partiam correntes de caráter diverso, mais excitantes que as derivadas dos românticos. Destas idéias foram imbuídos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Este último reconheceu que havia começado do ponto onde Baudelaire teve de cessar. No fim de sua vida, Valéry traçou ainda uma linha de ligação direta de Baudelaire a ele próprio. O inglês T. S. Eliot chama-o de "o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua". J. Cocteau escreveu em 1945: "Detrás de seus trejeitos dirige lentamente seu olhar até nós como a luz das estrelas".

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da "modernidade". Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então (p. 891 e ss.). Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o

início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica.

Uma característica fundamental de Baudelaire é sua disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística. Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas idéias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível de seu próprio poetar e são, em muitos casos, até mesmo mais avançadas, como ocorreu também com Novalis. Estas idéias exerceram uma influência maior do que sua lírica sobre a época subsequente e se acham expostas nas coleções de ensaios *Curiosités Esthétiques* e *L'Art Romantique* (ambas obras póstumas, de 1868). As duas contêm tanto as interpretações como os programas, desenvolvidos na observação de obras contemporâneas não só da literatura, mas também da pintura e da música. Num nível mais elevado, repete-se o fato, presente já em Diderot, de que, ao iniciar-se um modo de pensar sobre poesia voltado a novos objetivos, se recorrer às outras artes. Todavia estes ensaios vão se ampliando cada vez mais, até chegarem a análises da consciência da época, ou seja, da modernidade em si, porque Baudelaire concebe a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época. Começa a delinear-se o passo que Mallarmé dará, o passo a uma poesia ontológica e a uma teoria da poesia fundamentada ontologicamente.

Despersonalização

A investigação muito conseguiu no sentido de aquilatar as relações existentes entre Baudelaire e os românticos. Mas nos ocuparemos aqui da diferença entre eles, daquilo que lhe permitiu transformar o legado romântico numa poesia e num pensamento que, por sua vez, gerou a lírica dos posteriores.

Les Fleurs du Mal (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os româ-

nticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. Não se pode levar suficientemente a sério o que o próprio Baudelaire diz a respeito. O fato de que suas afirmações se reportem a outras análogas de E. A. Poe, não diminui seu valor, ao contrário, situam-nas na linha certa.

Fora da França, Poe foi quem separou, de modo mais resoluto, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração). Entende, por excitação entusiástica, uma disposição ampla, chama-a de alma, em verdade só para dar-lhe um nome, porém acrescenta cada vez: "não coração". Baudelaire repete as palavras de Poe quase ao pé da letra, variando-as com formulações próprias: "A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético", em oposição à "capacidade de sentir da fantasia" (p. 1031 e ss.). Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto, o que será demonstrado mais adiante. Esta concepção lança a luz necessária sobre as palavras citadas há pouco. Estas exigem que se prescindia de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele, conclui tarefas mais difíceis. Baudelaire aplica ao poeta o iema: "Minha tarefa é extra-humana" (p. 1044). Em uma carta, ele fala da "intencionada impessoalidade de minhas poesias", com o que se entende que elas podem expressar qualquer possível estado de consciência do homem, com preferência os mais extremos. "Lágrimas? Sim, mas aquelas 'que não vem do coração'." Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal. Isto acontece de maneira ainda tateante, muitas vezes encoberto debaixo de concepções mais antigas. Mas ocorre de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica. De qualquer forma, contém já aquela despersonalização que, mais tarde, será explicada por T. S. Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poetar.

Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento

não era apenas o seu. É significativo que restos do conteúdo de sua vida pessoal, quando ainda permanecem aderentes às suas poesias, só estejam expressos de maneira imprecisa. Ele nunca teria escrito versos como, por exemplo, os de Victor Hugo sobre a morte de uma criança. Com uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe ao vazio. Ele fala de sua obsessão de assumir aquele destino. "Obsessão" e "destino" são duas de suas palavras-chave. Outra delas é "concentração", e junto a esta, "concentração do eu". Ele faz sua a sentença de Emerson: "Herói é aquele que está impassivelmente centrado". Os conceitos opostos são "dissolução" e "prostituição". Este último conceito — que deriva dos iluministas franceses do século XVIII — significa abandono de si próprio, renúncia ilícita do destino espiritual, fuga ao campo alheio, traição por meio da dispersão. Estes são os sintomas da civilização moderna, como acentua Baudelaire, perigos dos quais ele próprio tem de precaver-se — ele, o "mestre em virtude do destino de sua situação" (p. 676), em virtude do recolhimento em um eu que eliminou a casualidade da pessoa.

Concentração e consciência da forma: lírica e matemática

Les Fleurs du Mal estão entrecortadas por um filamento temático que as torna um organismo concentrado. Poder-se-ia até mesmo falar de um sistema, tanto mais que os ensaios, os diários e também algumas cartas nos facultam a meditada trama dos temas. Estes não são muito numerosos; e é surpreendente ver como eles aparecem logo, já ao redor de 1840. Até à publicação de *Les Fleurs du Mal* e até sua morte, Baudelaire mal ultrapassará seu âmbito. Preferia trabalhar no aperfeiçoamento de um primeiro esboço a escrever uma nova poesia. Houve quem quisesse ver nesta atitude uma falta de fecundidade do poeta. Em verdade, trata-se daquela fecunda intensidade que, uma vez alcançado o ponto de ruptura, o vai ampliando e reforçando, em direção ao fundo. Esta fecundidade ativa a vontade de perfeição artística, pois só na maturidade da forma a suprapersonalidade do que está expresso vem garantida. Os poucos temas de Baudelaire podem se entender como

portadores, variantes, metamorfoses de uma tensão fundamental que, em poucas palavras, podemos designar como tensão entre o satanismo e a idealidade. Esta tensão permanece não resolvida. Mas apresenta, em conjunto, aquela ordem e coerência que cada poesia tem de per si.

Os dois caminhos da lírica futura constituem ainda uma unidade. A tensão insolvida intensificar-se-á em Rimbaud, tornando-se uma dissonância absoluta, mas destruirá, com isso, toda ordem e coerência. Também Mallarmé aguçará a tensão e a transferirá, porém, a outros temas, criando de novo uma ordem semelhante à de Baudelaire, referindo-a, porém, a uma nova linguagem, de sentido obscuro.

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não entregar à "embriaguez do coração". Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Mas estes conteúdos negativos podem ainda estar envoltos por uma composição meditada. Ao lado do *Canzoniere* de Petrarca, de *Der Westöstlichem*, do *Divan* de Goethe e do *Cântico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* são o livro arquitetonicamente mais rigoroso da lírica européia. Tudo quanto Baudelaire acrescentou ao livro, após sua primeira publicação, está disposto de tal forma que, como reconhece numa carta, ajusta-se ao molde que já havia esboçado por volta de 1845 e ampliado nesta primeira edição. Nesta, havia tido importância até mesmo o antigo costume da composição numerada. Continha cem poesias distribuídas em cinco grupos. Este é outro sinal de sua vontade de construção formal, na qual se manifesta, com toda a certeza, uma aspiração formal comum aos países românicos. Além disso, os resquícios individualizáveis do pensamento cristão em suas poesias sugerem que em sua tessitura formal, surpreendentemente exata, ressoa a simbólica da alta Idade-Média que costumava refletir, nas formas de composição, a ordem do cosmo criado.

Baudelaire abandonou, nas sucessivas edições, a distribuição numérica, mas reforçou a ordem interna. Esta não é difícil

de reconhecer. Após uma poesia introdutória antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, "Spleen et idéal", oferece o contraste entre voo e queda. O grupo seguinte, "Tableaux parisiens" mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, "Le Vin", a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranqüilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isto é a escarnekedora revolta contra Deus no quinto grupo "Révolte". Como última tentativa, resta encontrar a tranqüilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, "La Mort". Todavia, o plano arquitetônico manifesta-se também no âmbito dos grupos isolados, como uma espécie de sequência dialética das poesias. Isto não precisa ser demonstrado aqui, pois o essencial resulta do todo. Trata-se de uma tessitura ordenada mas movimentada, cujas linhas alternam-se entre si, formando, na evolução total, uma parábola de cima para baixo. O fim é o ponto mais profundo e se chama "abismo", pois, só no abismo ainda existe a esperança de ver o "novo". Que novo? A esperança do abismo não encontra palavras para expressá-lo. O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração. Comprova, além disso, a importância que as forças formais têm em sua poesia. Estas significam muito mais que ornamento ou cuidado devido. São meios da salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto. Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. É o conhecimento da catarse do sofrimento mediante sua transformação em linguagem formal mais elevada. Mas apenas no século XIX, quando o sofrimento com uma finalidade passou a sofrimento sem finalidade, à desolação e, por fim, ao niilismo, as formas tornaram-se, tão imperiosamente, a salvação — conquanto fechadas em si e repousantes — entrando em dissonância com os conteúdos inquietos. Voltamos a deparar com uma dissonância fundamental da poesia moderna. Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade.

Baudelaire exprimiu muitas vezes o conceito da salvação através das formas. Assim é em um trecho, cujo sentido é menos inócuo do que pode parecer por palavras tradicionais: "O

maravilhoso privilégio da arte é que o espantoso, expresso com arte, torna-se beleza, e que a dor ritmizada, articulada, preenche o espírito com uma alegria tranqüila" (p. 1040). Esta frase oculta ainda o que já se estava introduzindo na poesia de Baudelaire, isto é, a preponderância da vontade da forma sobre a vontade de simples expressão. Mas mostra muito de seu anseio de segurança através da forma, do "salva-vidas das formas", como mais tarde soará um verso de J. Guillén (411), (p. 263). Em outro trecho, diz: "É de todo evidente que as leis métricas não são tiranias inventadas arbitrariamente. São regras exigidas pelo próprio organismo espiritual. Jamais impediram à originalidade de realizar-se. O contrário é infinitamente mais certo: sempre ajudaram a originalidade a atingir a maturidade" (p. 779). Strawinsky reportar-se-á a este trecho em sua *Poétique musicale*. O pensamento expresso nele será repetido por Mallarmé e por Valéry — não só porque confirma uma antiga consciência românica da forma, como também porque nela se apóia a praxe, preferida por muitos modernos, na qual as convenções de rima, do número de sílabas do verso, da construção das estrofes, são manejadas como instrumentos que marcam a linguagem, excitando-a a reações às quais o esboço do conteúdo da poesia não teria chegado.

Baudelaire elogiou uma vez em Daumier o fato deste conseguir representar com exata clareza o inferior, o trivial, o degenerado. Teria podido dizer o mesmo de suas próprias poesias. Elas reúnem a mortalidade e a precisão e, também nisso, são um prelúdio da lírica futura. Com Novalis e Poe, o conceito do cálculo havia penetrado na teoria poética. Baudelaire o assume. "Beleza é o produto de razão e cálculo", escreve por ocasião de uma discussão muito típica dele sobre a preeminência do artificial (quer dizer, do artístico) sobre o simplesmente natural (p. 911). Também a inspiração tem para ele o valor de algo meramente natural, de subjetividade impura. Como único impulso do poetar, aquela conduz tanto ao inêxito como à embriaguez do coração. É bem-vinda como recompensa ao trabalho artístico precedente, o qual, de sua parte, tem categoria de exercício; só então ela adquire graça, como acontece com um dançarino que "partiu mil vezes os ossos em segredo, antes de se apresentar em público" (p. 1133). Não é de se descurar a grande participação de fatores intelectuais e volitivos que Baudelaire associa ao ato poético. Como em Novalis, em tais reflexões comparece o conceito da matemática. Para caracterizar a precisão do estilo, Baudelaire compara-o aos "prodígios da ma-

temática". A metáfora adquire o valor de "exatidão matemática". Tudo isto ocorre apoiando-se em Poe, que havia falado do parentesco das tarefas poéticas com a "lógica rigorosa de um problema matemático". Através de Mallarmé, estas idéias prosseguiram atuando na poética de nossos dias.

Tempo final e modernidade

Também no aspecto temático pode-se perceber por que rumo Baudelaire se afasta do Romantismo. O que herdou deste — e é muito — ele transforma em uma experiência tão dura que, em confronto com ele, os românticos parecem amadores. Estes haviam aperfeiçoado a interpretação escatológica da história, segundo a qual a própria época vem definida como época final; interpretação esta que, desde o Iluminismo tardio, de novo se propagava (proveniente tanto de raízes antigas como cristãs). Porém tratava-se ainda, sobretudo, de um estado de espírito, desintoxicado nas belezas da cor, que se podia colher do ocaso cultural. Baudelaire se situa, como também sua época, no espaço final, valendo-se, porém, de outras imagens e outros estímulos. A consciência escatológica que invade a Europa, desde o século XVIII e chega até a época atual, entra com ele, Baudelaire, numa fase de perspicácia que tanto está assustada como é assustadora. Em 1862, surge sua poesia "Le coucher du soleil romantique", com uma sucessão decrescente de graus de luz e de alegria até chegar à noite fria e ao calafrio ante pântanos e animais repugnantes. O simbolismo é inequívoco. Alude ao obscurecimento definitivo, à perda da confiança — ainda possível até mesmo em ocasos — da alma em si mesma. Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do "progresso" no qual se disfarça o tempo final. De maneira conseqüente, chama *Les Fleurs du Mal* "produto dissonante das musas do tempo final".

Baudelaire meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das me-

trópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso. Baudelaire define o progresso como "decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria" (p. 766, se bem que em termos distintos dos da primeira edição); em outra ocasião, o define como "atrofia do espírito" (p. 1203). Conhecemos sua "aversão infinita" pelos manifestos, pelos jornais, pela "crescente maré da democracia que tudo nivela". O mesmo haviam dito Stendhal, Tocqueville, e, um pouco mais tarde, Flaubert. Mas o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem — embora construindo o lugar do mal — à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro. Este argumento só se repetirá em resquícios nos poetas posteriores. Mas a lírica do século XX põe ainda nas metrópoles aquela misteriosa fosforescência descoberta por Baudelaire.

Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se, na metamorfose lírica, antídotos contra "o vício da banalidade". O repugnante se une com a nobreza do acento e recebe aquele "calafrio galvânico" (*frisson galvanique*) que Baudelaire elogia em Poe. Janelas poeirentas com vestígios de chuva, fachadas de casas, cinzas e gastas, a ferrugem dos metais, a aurora como mancha suja, como sono animalesco de prostitutas, estrepitoso rodar de ônibus, vultos sem lábios, anciãs, música de ferro em folha, pupila dos olhos embebidas em fel, perfumes distantes: estes são alguns conteúdos de sua modernidade poeticamente "galvanizada". Estão vivos ainda em Eliot.

Baudelaire, falou muitas vezes da beleza. Mas, em sua lírica, esta limitou-se às formas métricas e à vibração da linguagem. Seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antigo. Baudelaire serve-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do "aroma do surpreendente" Para que esta seja protegida do banal e provoque o gosto banal, deve ser bizarra. "Puro e bizarro" diz uma de suas definições do belo. Mas ele também desejou sinceramente a feiúra como equivalente do novo mistério a penetrar-se, como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade. "Do feio, o poeta desperta um novo encanto" (p. 1114). O disforme produz surpresa, e esta, o "assalto inesperado". Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poetar moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo. A nova "beleza", que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro, e mediante a "união do espantoso com o doido", como consta em uma carta.

Assim recebem nova agudeza as idéias que tinham sido divulgadas desde a "bufonaria transcendental" de Fr. Schlegel, desde a teoria do grotesco de Victor Hugo. Baudelaire acolheu o título de Poe *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840). "Pois o grotesco e o arabesco repelem o vulto humano." Também em Baudelaire o grotesco já nada tem a ver com o jocoso. Impaciente para com o "cômico despretençioso", saúda nas caricaturas de Daumier a "bufonaria sangrenta", desenvolve uma "metafísica do cômico absoluto", vê no grotesco o embate da idealidade com o diabólico e o amplia com um conceito que iria ter futuro: o absurdo (p. 710 e ss.). Deduz suas próprias experiências, e as do homem em geral, dilacerado entre o êxtase e a queda, da "lei do absurdo" (p. 438). E a lei que obriga o homem a "expressar o sofrimento por meio do riso". Baudelaire fala da "legitimidade do absurdo" e enaltece o sonho porque este dota o que realmente é impossível "com a lógica espantosa do absurdo". O absurdo torna-se a perspectiva daquela realidade, na qual Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar às opressões do real.

Uma poesia que, para se justificar, necessita de tais conceitos, ou atrai o leitor ou o afugenta. A ruptura iniciada com Rousseau entre autor e público havia conduzido o Romantismo ao tema favorito — tratado ainda um tanto melodicamente — do poeta solitário. Baudelaire retoma-o com uma tonalidade mais aguda. Dá-lhe aquela dramaticidade agressiva que, a partir de então, deveria caracterizar a poesia e a arte moderna, mesmo nos casos em que a intenção de produzir um choque não se formule explicitamente em princípios, mas provenha o suficiente da própria obra. Baudelaire ainda tinha tais princípios. Fala do "prazer aristocrático de desagradar", chama *Les Fleurs du Mal* "gosto apaixonado de oposição" e um "produto do ódio", saúda o fato de que a poesia provoque um "choque nervoso" vangloria-se de irritar o leitor e de que este não mais o compreendia. "A consciência poética, outrora uma fonte infinita de alegrias, tornou-se agora arsenal inesgotável de instrumentos de tortura" (p. 519). Tudo isto é mais que imitação do comportamento romântico. As dissonâncias internas da poesia tornaram-se conseqüentemente também dissonâncias entre obra e leitor.

Cristianismo em ruína

Não será necessário entrar aqui nos particulares dessas dissonâncias internas. Discutir-se-á apenas a dissonância já acenada, entre satanismo e idealidade. Isso é necessário, pois aqui emerge uma característica de conteúdo da lírica posterior, que chamaremos de idealidade vazia.

"Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão." (p. 1111) Estas frases de Baudelaire contêm um princípio excelente de interpretação, que se pode aplicar ao próprio Baudelaire. A severidade de seu mundo espiritual, a persistência de seus temas, poucos mas intensos, permitem deduzir os pontos centrais pelas palavras repetidas mais amiúde. Trata-se de palavras-chave que, sem qualquer dificuldade, se podem distinguir em dois grupos opostos. De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação,

deserto, prisão, frio, negro, pútrido... do outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza... Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como "grandeza suja", "caído e encantador", "horror sedutor", "negro e luminoso". Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma. Em Baudelaire sobressai por seu emprego desmedido. É a figura chave de sua dissonância fundamental. Braudelaire teve uma excelente idéia quando, a conselho de seu amigo H. Babou, deu a seu livro o título de *Les Fleurs du Mal*.

Atrás destes grupos de palavras, persistem resíduos do Cristianismo. Não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo. Mas o poeta já não é cristão. Este fato não se vê contestado por seu "satanismo" tantas vezes descrito. Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fé cristã na redenção. Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. Daí as crueldades e as perversidades em *Les Fleurs du Mal*. Pela "sede de infinidade", degradam a natureza, o riso, o amor para o diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida ao "novo". Segundo outra palavra-chave, o homem é "hiperbólico", sempre propenso para o alto, numa febre espiritual. Mas é um homem essencialmente cindido, *homo duplex*, tem de satisfazer seu pólo satânico, para ir ao encalço do celestial. Formas primitivas, maniqueístas e gnósticas do Cristianismo, repetem-se neste esquema, chegadas até ele através dos iluministas do século XVIII e de J. de Maistre. Contudo, tal retorno não se deixa explicar apenas por influências. Neste esquema fala uma necessidade de Baudelaire. Nisto — e muito além à sua pessoa — é sintomático que a intelectualidade moderna recorra a velhas formas de pensamento e, precisamente, àquelas que respondem à sua cisão.

Nem ainda as muitas e variadas provas que se costuma apresentar para demonstrar o pretenso cristianismo de Baudelaire conseguem modificar o quadro. Ele teve vontade de orar, falou da culpa de modo absolutamente sério, era profundamente imbuído do sentido da culpabilidade humana — tanto que ele teria rido dos agudos psicólogos de nossos dias, que explicam seu sofrimento como "ligação materna reprimida". Mas não encontrava caminho algum. Sua oração desvigorava-se na

impotência e acaba não sendo mais oração. É verdade que ele poetiza a dor, vendo nesta o sinal de dignidade do homem e conhece condenações que poderiam sugerir que nele sobrevive um jansenismo difuso. Porém não tem qualquer outro propósito a não ser o de acentuar cada vez mais a cisão, cisão esta excessiva de ambos os lados. Vê-se isso em sua atitude para com a mulher. A maldição contra esta prescinde de qualquer situação de meio termo humano. Sua tensão "hiperbólica" só seria cristã se englobasse nela a fé no mistério da redenção. Mas isto é justamente o que falta. Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus. Atrás da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto "de gozar voluptuosamente" a condenação. Claro que isto não se pode nem imaginar sem uma herança cristã. Porém, o que resta é um Cristianismo em ruína. No conceito da criação, válido para os católicos tomistas, o mal só tem uma significação accidental. Mas Baudelaire, como outrora os maniqueístas, volta a isolá-lo, convertendo-o numa força em si. Na profundidade e na complexidade paradoxal desta força, a sua lírica adquire a coragem para ser anormal. A poesia posterior — com exceção da de Rimbaud — perde a lembrança da origem da anormalidade advinda das chagas purulentas de um Cristianismo morrendo. Mas a anormalidade permanece. Nem mesmo poetas cristãmente mais severos podem, ou querem, abstrair-se dela: tal é o caso de T. S. Eliot.

A Idealidade vazia

A partir deste Cristianismo em ruína, compreende-se outra singularidade da poesia baudelaireana, importante para a época sucessiva. Ela usa conceitos como "ardente espiritualidade", "ideal", "ascensão". Mas ascensão aonde? Aqui e ali, chama-se Deus de meta. Porém, muito mais amiúde, só recebe nomes muito gerais. Em que consiste? A poesia "Élévation" responde a pergunta. Conteúdo e entonação indicam o estado de elevação. Três estrofes são uma alocução ao próprio espírito, exortando-o a elevar-se acima de lagoas, vales, montanhas, bosques, nuvens, mares, sol, éter, estrelas, a uma esfera de fogo ultraterrena que purifica dos miasmas terrenos. Depois a alocução interrompe-se e segue uma afirmação de caráter mais geral: feliz o que isto consegue e aprende a compreender, em tal altura, a linguagem das "flores e das coisas mudas".

A poesia move-se em um esquema usual, de origem platônica e místico-cristã. Segundo este esquema, o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, voltando atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece sua essência verdadeira. Trata-se do esquema do que em termos cristãos se chama a *ascensio* ou *elevatio*. Esta última designação coincide exatamente com o título da poesia. Mas devem-se observar outras concordâncias. Segundo a doutrina teológica-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo. Em Baudelaire, chama-se "fogo resplandescente". E quando depois se lê: "purifica-te", ele nos lembra o ato habitual na mística de *purificatio*. Por fim, a mística costumava articular a ascensão em nove degraus, mesmo se o conteúdo variasse, pois se trata do número nove sacral. Este número se encontra também nesta poesia. Nove são, precisamente, as esferas acima das quais a alma deve elevar-se. É surpreendente. Existe uma coação imposta pela tradição mística? Talvez. Seria uma coação semelhante à que a herança cristã exerceu em geral sobre Baudelaire. Não é o caso de decidi-lo, tanto mais que se pode pensar também em influências de Swedenborg e de outros neo-místicos. Mas nos importa aqui outra coisa. Justamente porque a poesia concorda tanto com o esquema místico, torna-se visível o que lhe falta para uma concordância plena: ou seja, o final da ascensão e, até mesmo, a vontade de chegar a ele. O místico espanhol Juan de la Cruz havia escrito uma vez: "Voei tão alto, tão alto, que meu voo alcançou a meta". Em Baudelaire, a chegada é apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida pessoalmente, como mostram as estrofes finais. De modo vago, fala-se de "poção divina", da "profunda imensidade", dos "espaços límpidos". Não se fala de Deus. Tampouco ficamos sabendo qual seria a linguagem das flores e das coisas que aí se chegaria a compreender. A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido.

Assim ocorre por toda a parte em Baudelaire. A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo. É, como o mal, uma coação à qual se tem de obedecer, sem que aquele que a obedece venha a se relaxar. Daí a paridade de "ideal" e "abismo", daí expressões, como "ideal corroente", "estou acorrentado à fossa do ideal", "azul inacessível". Tais expressões

são conhecidas também dos místicos clássicos, mas neles designavam a violência da graça divina que causa dor e prazer, o estágio que antecede à beatitude. Em Baudelaire, os dois pólos, tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante.

A última poesia de *Les Fleurs du Mal*, "Le Voyage", que analisa todas as tentativas de evasão, termina com o decidir-se pela morte. A poesia ignora o que a morte traz consigo. Mas esta atrai, pois é a possibilidade de conduzir ao "novo". E o novo? É o indefinível, a vazia contraposição à desolação do real. No ápice da idealidade baudelaireana, apresenta-se conceito da morte, transformado em totalmente negativo e destituído de conteúdo.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormetada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando — como ele próprio fez — se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o "outro" indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes.

Magia da linguagem

Les Fleurs du Mal não são, de forma alguma, lírica obscura. Seus estados de consciência anormais, seus mistérios e dissonâncias se expressam em versos compreensíveis. Também a teoria poética de Baudelaire é sempre clara. Ainda assim, ela desenvolve pontos de vista e programas que, se em sua própria lírica não se realizam ou se realizam apenas em esboços, preparam o poeitar obscuro que sucederá a Baudelaire. Trata-se aqui principalmente das duas teorias de magia da linguagem e de fantasia.

A poesia, em particular a românica, sempre conheceu momentos nos quais o verso elevava-se a um despotismo do som que atuava mais profundamente que seu conteúdo. Figuras sonoras formadas por vogais e consoantes bem combinadas ou por paralelismos rítmicos encantam o ouvido. Porém, em tais casos, a antiga poesia jamais abandonou o conteúdo, ao contrário, procurava realçar seu significado, justamente mediante a dominância sonora. Exemplos disso são fáceis de se encontrar em Virgílio, Dante, Calderón, Racine. A partir do Romantismo europeu surgem outras condições. Nasce versos que mais querem soar do que dizer. O material sonoro da língua assume um poder sugestivo. Em combinação com um material léxico apropriado para os movimentos associativos, abre infinitas possibilidades de sonho. Leia-se, a este respeito, a poesia de Brentano que começa com o verso: "Quando o tecedor paralítico sonha que está tecendo" (*Wenn der lahme Weber träumt, er webe*). Este verso não pretende ser compreendido, mas apenas ser acolhido como sugestão sonora. De forma mais marcante que até então, separam-se, na linguagem, a função de comunicação e a função de ser um organismo independente de campos de força musical. Mas a linguagem determina também o processo poético que se abandona aos impulsos ingênitos na própria linguagem. Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como com fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático desta combinação — um significado oscilante, impreciso, cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas. Esta possibilidade se converte em praxe dominante na poesia moderna. O lírico se converte em mágico do som. O reconhecimento do parentesco entre poesia e magia é, na verdade, muito antigo. Todavia ele deveria ser conquistado de novo, depois que o Humanismo e o Classicismo o haviam enterrado. Esta reconquista se iniciou em fins do século XVIII, e conduziu, na América, às teorias de E.A. Poe. Estas condiziam com a crescente necessidade, especificamente moderna, de, por um lado intelectualizar a poesia e, por outro, de anexá-la a práticas arcaicas. Encontramos um sintoma desta modernidade em Novalis quando, ao falar de poesia, aproxima matemática e magia. Nós encontramos dois conceitos (ou conceitos semelhantes) reunidos, desde Baudelaire até o presente, quando os líricos refletem sobre a sua arte.

Baudelaire traduziu Poe, assegurando-lhe assim, ao menos na França, aquela influência de que gozou até o século XX adentro, da qual, porém, autores anglo-saxões — inclusive Eliot

— costumam admirar-se. Interessam aqui ambos os ensaios de Poe *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848). Trata-se de monumentos de uma inteligência artística que tira suas deduções da observação da própria poesia. Encarnam aquele encontro de poesia e, em nível idêntico (neste caso até mesmo superior), de reflexão acerca da poesia, o qual é também um sintoma essencial de modernidade. Baudelaire traduziu o primeiro ensaio por inteiro; do segundo, traduziu uma seleção. Identificou-se explicitamente com as teorias expostas por Poe; podem, portanto, ser consideradas também como suas próprias.

A inovação de Poe consiste em inverter a ordem dos atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. O que parece ser o resultado, ou seja, a "forma", é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o "significado", é o resultado. No início do ato poético, há uma "nota" insistente e prévia à linguagem dotada de significado: algo como uma intonação sem forma. Para dar-lhe uma forma, o autor procura aqueles materiais sonoros da língua que mais se aproximam dessa nota. Os sons se unem formando palavras e estas se agrupam finalmente formando motivos com os quais, em último termo, se elabora um contexto com sentido completo. Erige-se, pois, em teoria coerente, o que em Novalis foi um esboço prenunciador: a poesia nasce do impulso da linguagem, a qual obedecendo, por sua vez, à "nota" pré-lingüística indica o caminho, no qual aparecem os conteúdos; os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado. Poe mostra, por exemplo, que a palavra "Pallas", numa de suas poesias, deve sua existência não só à uma associação nada rígida com os versos precedentes, mas também ao encanto de seu som. Pouco depois, descreve a ilação lógica — aliás secundária — como mera sugestão do indeterminado pois, deste modo, se preserva a dominância de som e seu efeito não é superado pela dominância de significado. Explica-se este tipo de poesia como abandono às forças mágicas da linguagem. Na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com "precisão matemática". A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem "embriaguez do coração", não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poesia pura*.

Provavelmente Novalis e Poe conheceram as doutrinas dos Iluministas franceses. Sabemos disto por Baudelaire. Pertence a

estas doutrinas (nas quais se encontram também muitas raízes do Simbolismo) uma teoria lingüística especulativa: a palavra não é uma criação casual do homem, mas nasce do Uno cósmico primordial; o simples fato de proferi-la produz o contato mágico entre quem a pronuncia e aquela origem remota; enquanto palavra poética, mergulha as coisas triviais, de novo, no mistério de sua origem metafísica e põe a nu as analogias ocultas entre os membros do Ser¹. Como Baudelaire estava familiarizado com estas idéias, tinha de ser natural que adotasse as doutrinas poéticas de Poe — parece que inspiradas nas mesmas fontes. Também ele fala da necessidade da palavra, numa frase que Mallarmé citará mais tarde: “Há na palavra algo de sagrado que nos impede de fazer dela um jogo de azar. Manejar com engenho uma língua significa exercer uma espécie de magia evocadora” (p. 1035). Esta fórmula, “magia evocadora”, se repetirá amiúde, referindo-se inclusive as artes plásticas. É a expressão de um pensamento que pertence à esfera de representações da magia e da mística secundária (ocultismo). Expressões como “formas mágicas”, “operação mágica” não são menos frequentes. E, por fim, aparece outra palavra-chave: sugestão; voltaremos a discorrer sobre ela mais tarde.

Não importa que *Les Fleurs du Mal* se prevaleçam só em poucos trechos desta magia lingüística pura como, por exemplo, sob a forma de um insólito acúmulo de rimas, de assonâncias distantes, curvas sonoras, de seqüências de vogais que governam o sentido e não são governadas por ele. Nas discussões teóricas, Baudelaire foi muito além. Elas prenunciam uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixa impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante a reflexão planejada. Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível. Aqui se fecha o elo, aqui se mostra outro caráter coerente da estrutura da lírica moderna. Uma poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível. De mais a mais, pode buscar apoio na magia da linguagem pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos de sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura.

1. Veja-se mais pormenores em H. Friedrich, “Die Sprachtheorie der Französischen Illuminaten” (em: *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, 1935).

Fantasia criativa

Baudelaire fala várias vezes de seu “asco pelo real”. Esta exposição se refere à realidade quando é banal ou simplesmente natural — ambas equivalentes, para ele, à negação do espírito. É significativo que o que mais o desgostou quando *Les Fleurs du Mal* foram condenadas judicialmente foi a acusação de realismo. Com razão, sobretudo porque este conceito designava naquela época uma literatura que representava baixeza da realidade, chocantes, tanto moral quanto esteticamente, com nenhuma outra intenção a não ser justamente a de representá-las. A lírica de Baudelaire, ao contrário, não aspira à cópia fácil, mas sim à transformação. Dá caráter dinâmico ao mal instintivo, transformando-o em satânico, inflama as imagens de miséria, de “calafrio galvânico”, trata fenômenos mais neutros de tal forma que simbolizam estados interiores ou aquele indefinido mundo de mistério que, em Baudelaire, preenche a idealidade vazia. Seria irrefletido chamar Baudelaire de realista ou de naturalista. Em seus assuntos mais cortantes, mais chocantes, arde da maneira mais veemente sua “espiritualidade inflamada”, que se esforça por escapar a todo o real. Além disso, pode-se observar este esforço em muitas particularidades de sua técnica poética. A precisão da afirmação objetiva abrange sobretudo a realidade aviltada ao extremo, isto é, já transformada, enquanto surpreende, por outro lado, a tendência singular de não localizar os conteúdos imaginativos — a tendência de colocar adjetivos afetivos em lugar de outros objetivamente mais exatos —, a delimitação sem estéticas dos limites lógicos e outras tendências semelhantes.

Entre os nomes que Baudelaire dá a esta capacidade de transformação e desrealização do real, há dois que se repetem com insistência: sonho e fantasia (*rêve, imagination*). Com maior decisão que Rousseau e Diderot, Baudelaire eleva o significado destes termos à categoria de uma capacidade criativa superior. Dizemos explicitamente: criativa e não criadora pois a este último termo estão ligadas em alemão representações que se poderiam desviar das forças intelectuais e volitivas, decisivas em Baudelaire e que se acham implícitas em seus conceitos de sonho e fantasia, encontrando expressão também no fato de que — na mesma esfera conceitual — se fale de matemática e abstração.

Certo, encontram-se também usos do conceito do sonho em sua significação antiga, por exemplo, quando Baudelaire chama “sonho” as mais diferentes formas de interioridade, de tempo

interior, de desejo de evasão. Porém também são suficientemente visíveis a superioridade do sonho sobre a proximidade real, o contraste qualitativo entre a vastidão do sonho e a limitação do mundo. Todavia temos de considerar este conceito em sua acepção mais aguda, mais elevada e mais rigorosa, ou seja, quando o sonho se torna explicitamente distinto da "melancolia indolente", da "mera efusão" e do "coração". No prefácio à tradução de *Nouvelles Histoires*, de Poe, Baudelaire chama o sonho de "cintilante, misterioso, perfeito como um cristal". O sonho é uma capacidade produtiva, não perceptiva, que, em caso algum, procede confusa e arbitrariamente mas, sim, de maneira exata e sistemática. Em qualquer forma que se apresente, o fator decisivo é sempre a produção de conteúdos irreais. Pode ser uma disposição poética, mas também pode ser provocada por meio de estupefacientes e drogas ou surgir de condições psicopáticas. Todos estes impulsos se prestam à "operação mágica" com a qual o sonho põe a irrealidade que criou acima do real.

Quando Baudelaire chama o sonho "perfeito como o cristal", não se trata, de forma alguma, de uma comparação casual. Com esta expressão se assegura uma categoria determinada ao sonho ao aproximá-lo do inorgânico. Já em Novalis se podia ler: "As pedras e as matérias são sublimes: o homem é o verdadeiro caos". Esta mudança de hierarquia, procedente de fontes alquímicas, reaparece regularmente em Baudelaire, sempre que trata o tema do sonho. Ele o completa degradando a natureza ao caos e ao impuro. Isto talvez não surpreenda, de momento, tratando-se de um autor latino, mas já não se pode explicar partindo apenas do pensamento latino. Baudelaire entende por natureza o vegetativo e também as baixezas banais do homem. Com as imagens do inorgânico, situa o símbolo do espírito absoluto tão acima dos homens que surge, de novo, uma tensão dissonante. O mesmo ocorre entre os pintores do século XX. Com os conteúdos figurativos cúbicos ou tingidos de cores irreais harmoniza-se o fato de pintores como Marc, Beckmann e outros, falarem da natureza como algo impuro e caótico: coerção estrutural, não influência. Aos olhos de Baudelaire, o inorgânico assume a significação mais alta quando é material de trabalho artístico: para ele, a estátua vale mais do que o corpo vivo, o bosque do cenário, mais que o bosque natural. Também este modo de pensar é, sem dúvida, latino, mas a maneira de aplicá-lo é moderna. Semelhante equiparação do artificial com o inorgânico, este modo imperativo de excluir da poesia o real, pode ser encontrado, quando muito, em épocas precedentes, de

onde saem, aliás, linhas secretas de ligação com a poesia moderna, ou seja, na literatura barroca italiana e espanhola.

Mas nem mesmo nela foi possível uma poesia como "Rêve parisien" de Baudelaire, o texto fundamental de sua espiritualização do artificial e do inorgânico. Não aparece nele uma cidade real, mas uma cidade de sonho, construída propositadamente; imagens cúbicas, das quais está banido todo o vegetal; arcadas gigantesas que circundam o único elemento em movimento — e, todavia, morto — a água; abismos diamantinos, abóbadas de pedras preciosas; nem sol, nem estrelas; só o negro que resplandece de si próprio; o todo sem homens, sem lugar, sem tempo, sem som. Vê-se o que significa a palavra *sonho* do título: criação de um quadro a partir de uma espiritualidade construtiva que exprime sua vitória sobre a natureza e o homem com os símbolos do mineral e do metálico, e que projeta as imagens que construiu na idealidade vazia, donde elas se refletem, cintilantes para o olhar, inquietantes para a alma.

Decomposição e deformação

A mais importante contribuição de Baudelaire ao nascimento da lírica e da arte modernas situa-se, por certo, em suas discussões sobre a fantasia. Esta é para ele, que a equipara aliás ao sonho, a capacidade criativa por excelência, "a rainha das capacidades humanas". Como ela procede? Baudelaire escreve em 1859: "A fantasia decompõe (*décompose*) toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo" (p. 773). Este constitui um princípio fundamental da estética moderna, embora prefigurado em teorias desde o século XVI. Sua modernidade consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando — no trecho de uma carta do mesmo teor — o conceito "decompor" com o termo "separar". Decompor e desfazer o real em suas partes — entendido como o perceptível sensorialmente — significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele "mundo novo", resultante de tal des-

truição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais.

Em Baudelaire, estes são ainda esboços teóricos. Só se encontram poucas correspondências em suas poesias, como, por exemplo, o trecho, no qual “nuvens dão cambalhotas em volta da lua” (p. 341). Mas, considerada do ponto de vista da época seguinte — basta pensar em Rimbaud —, evidenciam-se a audácia e a significância futura daquela frase sobre a fantasia. Precisa-se ter, em tudo, sempre presente a tendência fundamental: a aspiração de afastar-se da realidade limitada. A verdadeira agudeza do conceito de fantasia manifesta-se onde ele é colocado em contraposição a um procedimento de pura e simples cópia. Portanto, o protesto de Baudelaire contra a fotografia, nascente naquela época, está muito próximo da frase citada acima. Certa vez, chama a obra da fantasia de “idealização forçada” (p. 891). Idealização já não quer dizer, como na antiga estética, embelezamento mas, sim, desrealização e pressupõe um ato ditatorial. Parece que no momento em que o mundo moderno empregou seu poder técnico — na forma da fotografia — para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais energicamente ao mundo não objetivo da fantasia. Seria análogo à reação que o positivismo científico provocou. A condenação da fotografia por Baudelaire situa-se no mesmo plano de sua condenação das ciências naturais. A interpretação científica do universo é percebida pelo sentido artístico como restrição do universo, como perda do mistério e, portanto, o desdobramento extremo das forças da fantasia vem revidar aquela interpretação. Dois decênios após a morte de Baudelaire a mesma resposta à perda do mistério chamar-se-á “Simbolismo”.

Este processo que se desenrola em Baudelaire é de incalculável importância até o presente. Numa conversa, Baudelaire disse: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul”. Rimbaud comporá poesias sobre tais prados, artistas do século XX os pintarão. Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *supernaturalisme*. Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *supernaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *surréalisme* — e com razão —, pois com ele designa a continuação do que queria Baudelaire.

Abstração e arabesco

Uma outra proposição concatena fantasia e inteligência. Em 1856, Baudelaire escreve em uma carta: “O poeta é a inteligência mais elevada, e a fantasia é a mais científica de todas as faculdades” (*Correspondance*, I, p. 368). O paradoxo contido nesta frase mal parecerá hoje menos paradoxal do que então. Consiste no fato de que justamente aquela poesia, que se evade na irrealidade diante de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal. Mais tarde, tornaremos a este ponto. Por ora, basta que se observe a linha de pensamento de Baudelaire que, de forma conseqüente, conduz a um novo conceito deste tipo: a abstração. Já em Fr. Schlegel e em Novalis havia sido empregado este termo para definir a essência da fantasia. É compreensível, portanto, o porquê da fantasia ser concebida como a faculdade de criar o irreal. Em Baudelaire, “abstrato” significa principalmente “intelectual”, no sentido de “não natural”. Entrevêm-se aqui outros pontos de partida da poesia e da arte abstrata, extraídos do conceito de uma fantasia ilimitada, cujo equivalente são as linhas e os movimentos livres do objeto. Baudelaire chama estes últimos “arabescos” — também este, um conceito que terá futuro. “O arabesco é o mais espiritual de todos os desenhos.” (p. 1192) Grotesco e arabesco haviam sido aproximados mutuamente por Novalis, Gautier, Poe. Baudelaire aproxima-os ainda mais. Em seu sistema estético, estão relacionados grotesco, arabesco e fantasia: esta última é a capacidade de movimentos abstratos do espírito livre, isto é, independente de todo objeto; os dois primeiros são o produto desta capacidade.

Nas poesias em prosa há um breve trecho sobre o tirso. A fantasia criativa transforma-o em uma imagem de linhas e coloridos dançantes onde o bastão, como diz o texto, só serve de pretexto — pretexto também para o “movimento curvilíneo da palavra”. Esta última observação denota a conexão com a magia da linguagem. O conceito de arabesco, de linhas livres de qualquer sentido, se enlaça com o conceito da “frase poética”. Esta, assim escreve Baudelaire num esboço do prefácio a *Les Fleurs du Mal*, é uma seqüência pura de sons e movimentos, capaz de formar uma linha horizontal, uma ascendente ou descendente, uma espiral, um zigzag de ângulos sobrepostos. E justamente por isso tem a poesia pontos de contato com a música e com a matemática.

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, concretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros.

Estas possibilidades são encetadas por um poeta que traz os estigmas do Romantismo. Do jogo romântico, Baudelaire fez uma seriedade não romântica; com as idéias marginais de seus mestres, construiu um edifício de pensamento, cuja fachada lhes voltou as costas. Por isto, pode-se chamar a lírica de seus herdeiros de "Romantismo desromantizado".

Características preliminares

Uma vida de trinta e sete anos; uma atividade poética começando na adolescência e interrompendo-se depois de quatro anos; o resto, um completo silêncio literário, um irrequieto viajar por toda a parte: do que mais teria gostado seria de chegar à Ásia, mas teve de se contentar com o Oriente Próximo e a África Central; dedicado a todo o gênero de ocupações em exércitos coloniais, pedreiras, firmas de exportação e, por fim, no tráfico de armas para o Negus da Abissínia; além disso, a relatórios para sociedades geográficas sobre territórios da África até então inexplorados. Naquele breve período de atividade poética, um ritmo furioso de evolução que, já após dois anos, tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna: estes são alguns feitos da pessoa de Rimbaud.

Sua obra corresponde à essa impetuosidade. É exígua; mas a ela se pode aplicar uma palavra-chave de Rimbaud: explosão. Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente, de *Les Illuminations* (1872-73) e de *Une Saison en Enfer* (1873)¹. Esta simplificação das formas, preparada pelos poetas precedentes, se realiza a favor de uma lírica dinâmica, que se serve tanto do concreto e do formal, quanto de meios arbitrários de sua liberdade. De resto, podemos prescindir da divisão

1. Estas datas foram contestadas por Bouillane de Lacoste, com algumas argumentações sugestivas, mas não irrefutáveis, segundo as quais *Les Illuminations* seriam a última obra de Rimbaud.

da obra em verso e prosa. Outra divisão seria mais adequada: um primeiro período de poesia acessível, que atinge até por volta da metade de 1871, e um segundo período de poesia obscura, esotérica.

Pode-se compreender a poesia de Rimbaud, em primeiro lugar, como realização daqueles esboços teóricos de Baudelaire. Mas nos oferece um quadro totalmente mudado. As tensões não resolvidas, mas ordenadas e expressas nas formas severas de *Les Fleurs du Mal*, tornam-se aqui dissonâncias absolutas. Os temas só às vezes se juntam ainda de modo vagamente compreensível, e apresentam um sem-fim de interrupções, entrelaçam-se, o mais das vezes, confusamente. O núcleo desta poesia quase não é mais de caráter temático, parece, antes, uma excitação efervescente. A partir de 1871, ela não mais produz tessituras de sentido completo mas, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irreais; tudo isto, porém, de tal forma que, naquela unidade, vibra o caos que foi necessário para a unidade tornar-se linguagem: na unidade de uma musicalidade superior ao sentido que penetra todas as desarmonias e harmonias. O ato lírico desloca-se cada vez mais da expressão do conteúdo a um modo de ver ditatorial e, portanto, a uma insólita técnica de expressão. Esta técnica nem sequer precisa consistir na destruição das ordens sintáticas. No vulcânico Rimbaud, isto acontece raras vezes enquanto, de modo estranho, encontra-se mais amiúde no pacato Mallarmé. A Rimbaud basta pôr os conteúdos caóticos em frases que são simplificadas até o primitivismo.

Desorientação

O efeito desta poesia é desconcertante. J. Rivière escreveu, em 1920, sobre Rimbaud: "Sua missão consistia em nos desorientar". A frase é correta uma vez que reconhece uma missão em Rimbaud. Confirma isto uma carta de Claudel endereçada a Rivière, na qual Claudel fala de sua primeira leitura de *Les Illuminations* e prossegue: "Por fim saí do mundo repugnante de um Taine, de um Renan, daquele mecanismo atroz, guiado por leis inflexíveis e, além do mais, ainda fáceis de se reconhecer e de aprender. Foi a revelação do sobrenatural". Claudel alude ao positivismo científico que se baseia na convicção de que é possível explicar totalmente o universo e o homem, sufo-

cando, assim, as forças artísticas e espirituais carentes de mistério. Portanto, uma poesia obscura, que se evade do mundo explicável do pensamento extremamente científico para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia, pode ter o efeito de missão que proporcione, a quem é sensível a ela, a mesma evasão. Talvez seja esta a causa fundamental da força de atração que Rimbaud exerceu não só sobre Claudel, mas também sobre muitos outros leitores. Seu caos irreal era a redenção da realidade oprimente. Claudel deve a ele o impulso inicial à conversão; desta, só Claudel é responsável. Rimbaud pode, ainda menos do que Baudelaire, ser interpretado como cristão, embora sua poesia contenha forças análogas ao êxtase religioso. Tais forças, nele, se perdem no Nada de um sobrenatural vazio.

A impressão dos textos de Rimbaud é tanto mais desorientadora porquanto parte de uma linguagem que não só fere com golpes brutais, como pode ser também capaz das mais encantadoras melodias. Às vezes, parece como se Rimbaud se impelisse a uma beatitude supraterrânea, como se viesse de outro mundo, extasiado. Gide chama-o de "silvado ardente". Para outros, converte-se em anjo; Mallarmé fala do "anjo no exílio". A obra, dissonante, provoca as apreciações mais contraditórias, que vão desde a exaltação de Rimbaud como poeta supremo à sua depreciação a jovem turbado da puberdade, em torno do qual formaram-se as lendas mais exageradas. Uma análise fria pode facilmente afastar aquelas que, de fato, são exageros: mas todas serão vistas, justamente, como consequência da força que emana de Rimbaud. Quaisquer que sejam as avaliações, de todas deve-se deduzir que não se pode prescindir do fenômeno Rimbaud, que apareceu e declinou como um meteoro, mas continua brilhando com a faixa de fogo no céu da poesia. Autores que não o conheceram até tarde e não haviam escrito sob sua influência afirmam que suas obras derivam da mesma "necessidade de expressão" que a de Rimbaud: necessidade de expressão "de situações interiores", que se repetem em um período cultural. Assim se expressava G. Benn, ainda em 1955 (586, p. 8).

Lettres d'un voyant (transcendência vazia, anormalidade desejada, "música" dissonante)

Em 1871, Rimbaud escreveu duas cartas, nas quais esboçou o programa da poesia futura. O programa corresponde à

segunda fase de sua própria poesia. Visto que as cartas se baseiam no conceito do vidente (*voyant*), costumou-se chamá-las de *Lettres d'un voyant* (Cartas de um vidente) (p. 251 e ss.). Confirmam que, também para Rimbaud, a poesia moderna deve ser acompanhada da reflexão sobre a arte poética.

Reivindicar a condição de vidente para o poeta não é, certamente, uma novidade. Uma das origens deste pensamento remonta aos gregos. Tal pensamento foi retomado pelo platonismo renascentista. Chegou até Rimbaud através de Montaigne que, num ensaio, combinou dois trechos de Platão acerca da loucura poética. Rimbaud, ainda como estudante, havia aprendido de cor o capítulo de Montaigne. Pode ser que reminiscências de Victor Hugo tenham sido acrescentadas. Porém é decisiva a reviravolta que Rimbaud confere a este pensamento antigo. O que vê o poeta vidente e como se converte em tal? As respostas nada têm de gregas; são extremamente modernas.

O objetivo do poetar é "chegar ao desconhecido", ou então, dito de outro modo: "escrutar o invisível, ouvir o inaudível". Já conhecemos estes conceitos: derivam de Baudelaire e são, aqui e lá, palavras-chave para indicar a transcendência vazia. Tampouco Rimbaud lhes dá uma definição mais precisa. Permanece na caracterização negativa do objetivo perseguido; distingue-o como o não-usual, não-real, como o *outro* puro e simplesmente, mas não lhe dá conteúdo. As poesias de Rimbaud confirmam isso. Sua irrupção vulcânica que o joga acima da realidade é, em primeiro lugar, o desafogo deste mesmo impulso eruptivo; e, logo, é a deformação da realidade em imagens que, mesmo irreais, não são sinais de uma transcendência verdadeira. Também em Rimbaud, o "desconhecido" é um pólo de tensão destituído de conteúdo. A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços.

Qual é o sujeito desta visão? As frases com as quais Rimbaud responde a esta pergunta tornaram-se famosas. "Pois 'eu' é outro. Se a chapa de ferro se desperta na forma de trombeta, não se tem de lançar-lhe a culpa. Assisto ao desabrochar de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Desfiro um toque de arco: a sinfonia já se faz sentir no profundo. É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim." O sujeito verdadeiro não é, portanto, o *eu* empírico. Outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter "pré-pessoal", mas de uma violência de disposição que coage. E só elas são o órgão apropriado para a visão do "desconhecido". É verdade que em tais frases se pode reconhecer o esquema místico: o auto-aban-

dono do *eu* porque a inspiração divina o subjuga. Mas a subjugação vem agora de baixo. O *eu* emerge e é desarmado por camadas profundas coletivas (*l'âme universelle*). Estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona. Compreende-se que os surrealistas do século XX reivindicuem Rimbaud como um de seus ascendentes.

Também é muito importante a sequência desta linha de pensamento: o autodespojo do *eu* deve ser alcançado mediante um ato operativo. Vontade e inteligência o dirigem. "Quero vir a ser poeta e *trabalho* para sê-lo", é o princípio volitivo. Sua realização consiste "em desordenar lenta, infinita e arrazoadamente, todos os sentidos". E de forma ainda mais incisiva: "Trata-se de criar-se uma alma disforme, como o homem que implanta verrugas em seu rosto e as cultiva". O impulso poético é ativado por meio de sua automutilação, por meio do afeamento voluntário da alma. Tudo para "chegar ao desconhecido". O poeta, aquele que olha o desconhecido, torna-se "o grande enfermo, o grande delinquente, o grande proscrito — e o sumo sábio". Assim, a anormalidade já não é um destino simplesmente suportável, como outrora, em Rousseau, mas sim, um desterro por firme deliberação. A poesia liga-se agora ao pressuposto que a vontade distorce a tessitura anímica, pois tal desfiguração possibilita a cega evasão para o profundo "pré-pessoal", como também para a transcendência vazia. Estamos muito longe do comovedor vidente dos gregos, a quem as musas falavam dos deuses.

A poesia nascida mediante tais operações chama-se *nova linguagem, linguagem universal*, para a qual é indiferente se tem ou não forma. É uma urdidura do "estranho, insondável, repugnante e extasiante". Todas as categorias se encontram num mesmo plano, até mesmo aquelas do belo e do feio. A excitação e a música constituem seu atestado de valor. Por toda a parte, em sua obra, Rimbaud fala da música. Ele a chama "a música desconhecida", escuta-a em "castelos construídos com ossos", na "canção metálica dos postes do telégrafo"; é "canto límpido de nova desgraça", é a "música mais intensa" na qual foi suprimido todo o "sofrimento simplesmente harmonioso" de tipo romântico. Quando sua poesia deixa ressoar coisas ou seres, há sempre gritos e bramidos que se interpolam na canção e no canto: música dissonante.

Voltemos às cartas. Aqui se enuncia a bela frase: "O poeta definirá a extensão do desconhecido que se faz sentir na alma

universal de sua época". Logo depois vem a anúncio programática da anormalidade: "Ele, poeta, é a anormalidade que se converte em norma". O auge destas anúncios diz: "O poeta chega ao desconhecido e, mesmo que ele finalmente não mais compreenda suas próprias visões, ele as contemplou, todavia. Mesmo que possa sucumbir em seu salto gigantesco através das coisas inaudíveis e inomináveis, outros temíveis *trabalhadores* virão e começarão por aqueles horizontes onde ele próprio sucumbiu".

O poeta: aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele. Intuiu acaso Rimbaud que os modernos poderes inimigos, antagônicos entre si, o trabalhador técnico e o "trabalhador" poético, no fundo se encontram, pois ambos são ditadores: um sobre a terra, o outro sobre a alma?

Ruptura da tradição

A revolta implícita neste programa, e também nas próprias poesias, dirige-se, simultaneamente, para trás, destruindo a tradição. Por certo, se conhece a sede de leitura de Rimbaud menino e jovem. Seus versos estão repletos de reminiscências de autores do século XIX, contemporâneos e anteriores. Contudo, mesmo o que os faz lembrar possui o tom agudo que vem de Rimbaud e não de seus modelos. O patrimônio literário absorvido transformou-se nele, mediante superaquecimento ou congelamento, numa substância completamente diversa. Para uma apreciação de Rimbaud, aquelas reminiscências têm apenas um valor secundário. Confirmam o mesmo que todos os outros casos, isto é, que nenhum autor pode partir do nada. Quer dizer, para Rimbaud, elas não levam a nenhuma conclusão específica. Esta pode ser encontrada na violenta transformação daquilo que ele aprendeu com as leituras e, em sua atitude de deliberada ruptura com a tradição, e de exacerbado ódio por ela. "Execrar os antepassados", consta na segunda de suas *Lettres d'un voyant*. Expressões suas nos foram transmitidas onde ridiculariza o Museu do Louvre e incita ao incêndio da Biblioteca Nacional. Estas expressões podem parecer pueris, mas coincidem perfeitamente com a própria mentalidade de sua última obra (*Une Saison en Enfer*), que — conquanto seu autor fosse ainda adolescente —

certamente não pode ser chamada de pueril. A incomunicabilidade provocadora de Rimbaud com o público e com sua época torna-se conseqüentemente também a incomunicabilidade com o passado. Seus argumentos não são de caráter pessoal mas, sim, estão vinculados ao espírito de seu tempo. O passado tornando-se um peso, devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade e à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus, produz em alguns espíritos do século XIX uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas.

Durante sua época escolar, Rimbaud foi um humanista de valor. Todavia, em seus textos, a antigüidade aparece de forma desfigurada. O mito é degradado mediante associação com o ordinário: "bacantes dos subúrbios"; Vênus dá aguardente aos operários; numa cidade grande, cervos sugam os seios de Diana. O grotesco, que Victor Hugo havia recolhido de chistes medievais, estende-se, como em Daumier, ao mundo mitológico da antigüidade. O enfeamento é radical no soneto "Vénus anadyomène". O título menciona um dos mitos figurativos mais belos: o nascimento de Afrodite das espumas do mar. Porém, o conteúdo está em contraste bizarro: de uma banheira verde de ferro emerge um obeso corpo de mulher, com o pescoço cinza e a coluna dorsal avermelhada; nas ancas, está gravada a inscrição "Clara Vénus"; num lugar indicado com exatidão anatômica há um abscesso. Quis-se ver neste soneto uma paródia a certas poesias em moda naquela época, sobretudo as de estilo parnasiano. Mas é uma paródia sem graça. O ataque dirige-se contra o próprio mito, contra a tradição em geral, contra a beleza; é um ataque movido pelo desafogo de uma tendência à deformação, que — e aqui está o mais curioso — possui, por outro lado, suficiente qualidade artística para imprimir nas fealdades o vigor de uma lógica estilística.

Ainda mais violento é o desabafo contra a beleza e a tradição na poesia "Se qu'on dit au poète à propos de fleurs". Um escárnio à lírica das flores, das rosas, das violetas, dos lírios e dos lilases. Pois, com a nova poesia condiz outra flora: não canta as videiras, canta o tabaco, as plantas de algodão e a doença das batatas; a lágrima de uma vela vale mais do que a flor; o tecido lenhoso, transpirante, de plantas exóticas vale mais que a vegetação de nossa terra. Sob um céu escuro na idade do ferro devem surgir poesias foscas, nas quais a rima brote "como um jato de carbonato de sódio, como borracha líquida". Postes de telégrafo são sua lira e alguém virá e dirá o grande amor/, "Ladrão de sombrias indulgências".

Um texto como este revela o comportamento de Rimbaud, concernente à modernidade. É dúplice como o de Baudelaire: aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e “negra”. Daí a poesia citadina de Rimbaud, que se encontra em *Les Illuminations*. É de uma potência grandiosa que transfere a cidade de sonho de Baudelaire ao “superdimensional”. Os poemas melhores são aqueles que têm por título *Ville e Villes* (p. 180 e ss.). Com imagens incoerentes, acumuladas, criam cidades da fantasia ou do futuro, superando todos os tempos, invertendo toda ordem espacial; as massas estão em movimento, ressoam e bramem; o real e o irreal se cruzam; entre chalés de cristal e palmeiras de cobre, por cima de desfiladeiros e abismos, ocorre o “desmoronamento das apoteoses”; jardins artificiais, mar artificial, uma cúpula de igreja, em aço, de quinze mil pés de diâmetro, candelabros gigantescos, a parte superior da cidade construída tão no alto que já não se vê a parte inferior...; e além do mais, as frases (p. 180): tais cidades repeliram tudo o que é familiar, aí não existe qualquer monumento ao devaneio, nenhum dos milhões de homens conhece o outro e contudo a vida de um está sujeita à mesma coação uniforme como a de todos os outros; fantasmas são estes homens, de carvão é sua sombra dos bosques e sua noite de verão; morre-se sem lágrimas, ama-se sem esperança e “um crime encantador geme no lodo das ruas”.

Não se poderá destrinçar a urdidura destas imagens, não se poderá encontrar nelas um sentido tranquilizador, pois seu sentido reside na confusão de suas próprias imagens. Nascido de uma fantasia excitada, seu caos superdimensional torna-se indefinível para a inteligência, mas perceptível para os sentidos; sinal visível dos elementos tanto materiais quanto espirituais da modernidade metropolitana e seus temores, que são as forças que a dominam.

Insurreição contra a herança cristã: *Une Saison en Enfer*

Agora, a questão acerca do cristianismo de Rimbaud. Não um cristianismo em ruína como em Baudelaire. Os textos mos-

tram que ele começa com a revolta e termina com o martírio de não poder escapar à coação da herança cristã. Por certo, isto é ainda muito mais cristão do que a indiferença ou a ironia racionalista. A oposição de Rimbaud é uma daquelas oposições que ficam sob o domínio justamente daquilo contra o qual se insurge. Ele mesmo sabia disso. Tal consciência torna-se poesia em *Une Saison en Enfer*. Mas a indignação contra o cristianismo não se acalmou. Torna-se apenas mais atormentada e mais inteligente — e termina no silêncio. É um aspecto de sua insurreição contra as tradições em geral, mas também um aspecto de sua paixão pelo “desconhecido”, por aquela transcendência vazia que ele não pode indicar de outra forma a não ser mediante a redução a pedaços do que lhe é dado.

Os textos da primeira fase contêm os ataques mais abertos e passam por uma decomposição psicologizante da alma cristã. Assim, na poesia “*Les premières communions*”, uma adolescente sucumbe ao tumulto dos instintos, cuja culpa vem imputada ao cristianismo, pois este foi culpado da sua repressão. Mas Rimbaud vai além. Possivelmente por volta de 1872, escreveu um trecho em prosa que começa com as seguintes palavras: “*Bethsaída, la piscine des cinq galeries*”, que tem por base o relato do evangelho de São João acerca da cura milagrosa de um enfermo por Cristo à beira do lago Bethsaída (Bethesda). Mas o relato está completamente transformado. Aleijados entram na água amarela, mas não chega anjo algum, ninguém os cura. Cristo está encostado a uma coluna e olha impassível os banhistas, através de cujas fisionomias Satanás ri zombeteiramente para ele. Então levanta-se um e vai com passo firme rumo à cidade. Quem o curou? Cristo não disse uma só palavra, não lançou sequer um olhar aos paralíticos. Talvez Satanás? O texto emudece a respeito, contenta-se em colocar Cristo espacialmente na proximidade do doente. Justamente daí pode surgir a suspeita: Cristo não curou, talvez tampouco Satanás, mas sim uma força que ninguém sabe onde reside e qual seja. Transcendência vazia.

Aqui se deve discorrer brevemente sobre *Une Saison en Enfer*, pois contém a última palavra de Rimbaud sobre o cristianismo. Este texto consiste de sete extensos poemas em prosa. Sua linguagem apresenta movimentos múltiplos, justapostos sem transição: golpes inopinados que iniciam uma expressão sem conduzi-la a termo; palavras que se acumulam de forma vertiginosa ou agitada, perguntas que não têm respostas e, em meio a tudo isto, a melodia louca, tão mágica como inquietante, das amplas curvas dos períodos. Quanto ao conteúdo, a obra é uma revisão de todas as fases precedentes de Rimbaud. Todavia, ve-

rifica-se que ele, na tentativa de repelir fases passadas, volta a se valer delas e só então as repele. E assim resulta um desconcertante vaivém: o que ele amava, agora odeia, volta a amá-lo e a odiá-lo. O que numa frase está exposto em forma afirmativa, é negado na frase seguinte, para ser repetido na sucessiva. A revolta vira-se contra si própria. Tão-somente a conclusão precipita tudo a um final, no adeus a toda existência espiritual.

Sem pátria no mundo tradicional do real, do espiritual, do racional: assim pode-se resumir o sentido geral destas linhas em ziguezague, que determinam também as páginas acerca do cristianismo. Vocábulos cristãos figuram aí — inferno, demônio, anjo —, mas oscilam entre a significação literal e a metafórica, e são constantes só no sentido de constituírem sinais de excitações cegas. “Páginas feias de meu diário de condenado”, apresentadas ao demônio, assim é como Rimbaud chamava esta obra. “O sangue pagão retorna, o evangelho já passou, deixo a Europa, quero nadar, cortar erva, caçar; beber sucos ardentes como o metal fervente... Remido.” Porém, entre estas frases, consta: “Espero com avidez por Deus”, e algumas páginas mais além: “Nunca fui cristão, sou da raça daqueles que cantavam no suplício”. Invoca as “delícias da condenação”. Estas não vêm. Não vem Cristo, nem Satanás. Mas Rimbaud sente seu grilho. “Sei-me no inferno, portanto estou nele.” O inferno é a escravidão sob o jugo do catecismo; os pagãos não têm inferno. Por isso, também o paganismo opõe-se a ele.

Tais frases parecem dizer que aquele que as pronuncia sofre sob o cristianismo como sofre de um trauma. A excitação torna-se trejeito, é mover ao ataque e estar caído, ao mesmo tempo. Estar no inferno significa, para ele, justamente isto. Que tenha de chamar-se inferno é imposição cristã. A pergunta não explícita, mas perceptível, paira sobre o texto: o desnorтеio do mundo moderno, como também da própria interioridade, não será um perverso destino cristão? Mas Rimbaud levanta a questão, sem solvê-la. Põe-se em evidência o segundo tema fundamental de *Une Saison*: deixar o continente, ir-se embora dos “pântanos ocidentais”, do desatino do Ocidente de “querer demonstrar o óbvio” e não perceber que, com o nascimento de Cristo, nasceu o burguês mesquinho. Este tema vai se libertando cada vez mais das linhas em ziguezague, adota um estilo definido, conduz ao outono, inverno, à noite, intencionalmente à miséria, — “vermes em meus cabelos, minhas axilas e em meu coração”. Da total consumpção vem a determinação de “abraçar a realidade áspera”, de fugir da Europa e começar uma vida de difícil ação.

Rimbaud realizou sua determinação. Capitula ante às tensões da existência espiritual, insolúveis para ele. O poeta se

deslocou o mais longe possível de todos no “desconhecido”, não pôde chegar a ter a clareza do que seja o desconhecido. Ele volta para trás e acolhe em si a morte interior, emudecido ante o mundo fragmentado por ele próprio. O mais duro obstáculo ao mundo foi, para ele, a herança cristã, que não saciava sua fome desmedida do supra-real e lhe aparecia limitada, como toda coisa terrena. Com a explosão que Rimbaud inflamou em tudo o que é real e herdado, também o cristianismo se desfez. Baudelaire pôde ainda fazer de sua condenação um sistema. Em Rimbaud, essa se torna em caos e, por fim, em silêncio. Com tudo isto concorda o fato de que o relato de sua irmã, segundo o qual ele teria morrido crente, revelou-se uma piedosa mentira.

O eu artificial; a desumanização

O eu que fala nas poesias de Rimbaud não pode ser concebido a partir da pessoa do autor, assim como o eu de *Les Fleurs du Mal*. As experiências do menino e do jovem podem, certamente, contribuir para muitas explicações psicológicas dos textos, caso se tenha vontade disso. Mas pouco servem para chegar conhecimento de seu sujeito poético. O processo de desumanização acelera-se. O eu de Rimbaud — em sua multiplicidade dissonante de vozes — é o produto daquela autotransformação operante, da qual falamos acima, e, portanto, daquele mesmo estilo imaginativo do qual nascem também os conteúdos de suas poesias. Este eu pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos. Quando Rimbaud, no início de *Une Saison*, fala de seus antepassados gálicos, ainda se pode tomar isto ao pé da letra. Mas, algumas frases depois, lê-se: “Vivi por toda a parte, não existe uma família que não conheça. Há, em minha cabeça, caminhos da planície da Suábia, vistas de Bizâncio, circunvalações de Jerusalém”. Esta é fantasia motriz e não autobiografia. O eu artificial nutre-se de “imagens idiotas”, de assuntos estimulantes do Oriente e do mundo primitivo, torna-se planetário, transforma-se em anjo e em mago. Com Rimbaud, começou aquela separação anormal entre o sujeito poético e o eu empírico, que se reencontrará, no presente, em Ezra Pound, em Saint-John Perse e que, por si só, já impediria de entender a lírica moderna como expressão biográfica.

Também Rimbaud interpreta seu destino espiritual pelas relações suprapessoais da modernidade. “A luta espiritual é tão

brutal como a batalha entre homens" (p. 230), diz no mesmo texto onde, contra Verlaine, defende sua determinação de ser quem se precipitou mais profundo e, portanto, vê também distâncias maiores, mas não pode ser compreendido por ninguém, produzindo efeito mortal, mesmo na suavidade. Tem orgulho de saber que "este sofrimento possui uma autoridade inquietante" (p. 161). Chegou até nós uma frase sua: "Minha superioridade consiste no fato que não tenho coração". Tem aversão, na poesia romântica, aos "corações sensíveis". Uma estrofe de uma poesia sua diz: "Assim te libertas do sufrágio humano, das ambições ignóbeis e voas..." (p. 132).

Não são meros programas. A própria poesia de Rimbaud é desumanizada. Não falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu. Sentimentos identificáveis abrem caminho a um vibrar neutro, de modo mais intenso ainda que em E. A. Poe. Vê-se isto, por exemplo, numa poesia em prosa, "Angoisse" (p. 188). O título parece aludir a um estado de alma preciso. Mas é este mesmo que falta. Até a angústia não tem mais um rosto familiar. Ela existe ou não? O que se percebe é uma intensidade indeterminável, mesclada com toda a sorte de elementos, de esperança, ruína, júbilo, trejeito, dúvida — tudo dito rapidamente e rapidamente superado de novo, até que o texto desemboca em feridas, suplícios, torturas, dos quais não se sabe o que querem dizer, nem de onde nascem. O todo, uma vertigem do indeterminado, tanto na imagem como na emoção, tão indefinido como aqueles dois seres femininos que o texto cita, de passagem. Mesmo se com a emoção se entenda também a angústia, esta está tão livre dos contornos normais da vida sentimental que já não pode levar o nome humano de "angústia".

Quando Rimbaud se vale dos homens para formar o conteúdo de uma poesia, eles aparecem como estrangeiros sem pátria ou como caricaturas. As distintas partes do corpo em desproporção com a figura geral do mesmo, são iluminadas de forma excessiva, descritas com expressões anatômicas e técnicas que objetivam uma materialização rija. Até uma poesia que soa tão tranqüilamente, como "Le dormeur du val", pode ser mencionada como exemplo desta desumanização. Ela conduz à morte, a partir de um pequeno prado no vale, que "espumeja de raios". Paralelamente, a linguagem passa dos versos do início, suavemente em êxtase, à frase final, sóbria, a qual faz saber que o moço adormecido, silencioso é um soldado morto. A descida à morte sucede muito devagar, Rimbaud a retarda e

a deixa surgir só bem no final, rápida e inesperadamente. O conteúdo artístico da poesia é o desenrolar de sua ação da claridade à obscuridade. Todavia é um desenrolar que se realiza sem participação do poeta, em placidez fria, que tampouco profere o nome da morte, mas emprega, para indicá-la, a mesma palavra que antes designara o prado do vale: primeiro, "um vazio (*trou*) de verde", depois, no plural, "dois vazios (*trous*) no lado direito". O morto é uma imagem pura na visão do que olha. O possível sobressalto do coração permanece excluído. Em seu lugar, há um estilo artístico de ação que se serve da morte de um homem como uma chicotada, para reduzir assim o movimento à brusca imobilidade.

Ruptura dos limites

No tema poético de Rimbaud penetra, cada vez mais, uma excitação que impele a amplidões imaginárias. A necessidade imperiosa de lançar-se ao "desconhecido" o faz falar, como Baudelaire, do "abismo do azul". Anjos povoam esta altura que é, ao mesmo tempo, abismo da derrota, uma "fonte de fogo, onde mares e fábulas se encontram". Os anjos são pontos de luz e de intensidade, sinais que relampejam e, logo a seguir, desaparecem daquela altura, daquela amplidão, de uma exuberância impalpável; são, contudo, anjos sem Deus e sem mensagem. Já nas primeiras poesias, impressiona como o limitado é impelido à amplidão. Assim, é também em "Ophélie". Esta Ofélia nada mais tem a ver com a figura de Shakespeare: flutua rio abaixo, mas um espaço ulterior abre-se a seu redor, com astros de ouro dos quais vem um canto misterioso, com ventos que sopram de montes longínquos, com a voz ronquejante dos mares, com o temor ante o infinito. Ela mesma é elevada a uma figura perpétua; há mais de mil anos flutua no rio, há mais de mil anos sua canção canta a loucura daqueles a quem as "grandes visões" estrangulavam a palavra.

Esta elevação da proximidade por meio da amplidão atravessa toda a obra de Rimbaud, como um esquema dinâmico. Sucede cada vez mais rápido, muitas vezes numa só frase. A excitação torna-se ditirâmbica. "Estendi cordas de torre a torre, guirlandas de janela a janela, correntes de ouro de estrela a estrela, e eu danço." (p. 178). É a dança insensata dos que não têm meta, como já no final dos "Les sept vieillards", de

Baudelaire. Por fim, a amplidão não mais eleva e sim destrói. A poesia em prosa "Nocturne vulgaire" (p. 187), começa com as palavras: "Uma tempestade abre brechas nas paredes... dispersa os limites das moradias". Podem-se ver, nestas linhas, palavras programáticas da poesia rimbaudiana. A própria poesia as realiza com imagens fragmentadas, tiradas de todas as camadas espaciais e repete, no final, como um estribilho, as palavras do início. O ilimitado caótico não é represado pela forma relativamente breve desta poesia em prosa. O final de textos deste tipo poderia, do mesmo modo, vir antes ou depois.

Uma poesia de sentido obscuro da fase tardia, "Larme" (p. 125), apresenta enigmas que não podem ser decifrados nem através do título, totalmente sem relação com o conteúdo da poesia, nem através dos conteúdos isolados. Como quase sempre na lírica moderna, a partir de então, também aqui convém interpretar a poesia a partir do desenrolar de sua ação em vez das imagens suscitadas. Um homem bebe, sentado à beira de um rio. Aquilo que bebe causa-lhe repugnância. Esta é a nota inicial. Num ponto assimétrico ocorre um embate: a tempestade transforma o céu; de pronto, surgem lugares negros, lagos, estacas, colunas sob a noite azul, estações; massas de água abatem-se sobre os bosques, pedaços de gelo nos charcos. O que aconteceu? Uma paisagem terrestre limitada transformou-se, de súbito, numa paisagem diluvial do céu; da qual também a terra participa. O texto termina com as palavras delirantes do ébrio — uma conclusão que não conclui, mas renova o enigma onde uma coisa era perceptível: o ato que dissolve os limites mediante a irrupção de amplidões borrascosas.

"Fome" e "sede" estão entre as palavras mais frequentes na linguagem de Rimbaud; são as mesmas que outrora usaram a mística e Dante, segundo o modelo bíblico, para designar o anseio sagrado. Mas, em Rimbaud, os trechos correspondentes revelam a tendência à insaciabilidade. A conclusão de "Comédie de la Soif" diz o seguinte: "todos os seres, os pombos, a caça, os peixes, as últimas borboletas têm sede — mas quem poderia 'fondre où fond ce nuage sans guide'" (p. 128). Do mesmo ano, 1872, é o poema "Fêtes de la faim". Estas festas da fome consistem, contudo, em comer pedras, carvões, ferro, calhau, sob pedaços de ar negro e sob um azul atordoante. A fome nunca saciável, pois o caminho junto ao azul está vedado, aferra-se na dureza, converte-se em poesia daquilo que oferece resistência, em "festa" do furor obscuro que sabe ser um mal. "A sede doentia obscurece minhas veias" ("Chanson de la plus haute tour", p. 131).

"Le bateau ivre"

Vamos falar agora da mais famosa poesia de Rimbaud, "Le bateau ivre" (1871). Ele a escreveu sem conhecer os mares e países exóticos que nela resplandecem. Supôs-se que ele havia sido incitado a tais imagens por revistas ilustradas. Pode ser verdade, mas o fato serve apenas para confirmar o que se pode deduzir da própria poesia. Esta não tem nada a ver com qualquer realidade. Uma fantasia potente e violenta cria uma visão febril de espaços dilatados, turbulentos, totalmente irreais. A pesquisa costuma apontar vagas lembranças isoladas de outros poetas. Todavia estas reminiscências — que, aliás, são reelaborações — não podem ocultar o fato de que a poesia tem um centro energético inteiramente seu. Ela foi comparada com "Plein ciel" (em *La Légende des Siècles*): tanto aqui como lá, aparece um navio que se choca contra o céu. Mas em Victor Hugo, as massas de imagens estão a serviço de um *pathos* trivial do progresso e da felicidade. "Le bateau ivre" desemboca, ao invés, na liberdade destrutiva de um solitário e naufrago. Para a tessitura de ação desta poesia não existe outro modelo que o próprio Rimbaud. É uma sobrelevação extrema, conseqüente, daquela elevação que já atua em "Ophélie", do limitado mediante o infinito.

O protagonista da narrativa é um navio. Não está expresso mas, de forma inequívoca, os acontecimentos denotam, ao mesmo tempo, os acontecimentos do sujeito poético. As imagens possuem uma potência tão veemente que a equivalência simbólica entre navio e homem mostra-se apenas no curso dinâmico de todo o conjunto. As próprias imagens suscitadas são particularidades visíveis, agudamente indicadas. Quanto mais estranhas e irreais se tornam as imagens, tanto mais sensível é sua linguagem. Favorece este fato a técnica poética de construir o texto exclusivamente com metáforas absolutas, falando só do navio, nunca do eu simbolizado. O fato de Banville, para quem Rimbaud havia lido a poesia, censurar que, infelizmente, ela não começasse com as palavras: "Eu sou um navio que...", demonstra o quanto este procedimento pareceu ousado. Banville não compreendeu que a metáfora aqui já não é apenas uma figura de comparação, mas cria uma identidade. A metáfora absoluta permanecerá um meio estilístico dominante da lírica posterior. Em Rimbaud, corresponde a um traço fundamental de sua poesia que será tratado mais adiante sob o título de "irrealidade sensível".

"Le bateau ivre" é um ato único de expansão. Pausas ocasionais são inseridas, depois das quais a expansão recomeça, com veemência renovada, para conduzir, em alguns trechos, a uma explosão caótica. O processo narrativo começa primeiro com certa calma, o navio apenas flutua rio abaixo. Mas até esta calma era precedida por um embate: o navio não se preocupa com sua tripulação, assassinada à margem do rio. Então, de improviso, tudo se desfaz. O flutuar segundo a corrente transforma-se em uma dança do navio que se despedaça em tempestades e mares, passando por todas as terras: uma dança em noites verdes, entre putrefações, entre perigos, sinais de morte e "fosforescência cantante", arremessado ao alto, ao éter sem pássaros, abrindo brechas no céu avermelhado como um muro — até sobrevir a reviravolta, a saudade da Europa. Mas a saudade já não conduz a pátria alguma. O navio evoca um breve idílio, o de uma criança que, no perfume do entardecer, brinca perto de uma poça. Mas isso é um sonho que não consola, porque o navio sabe estar viciado para a mesquinhez da Europa, pois respirou a amplidão dos mares e dos arquipélagos de estrelas. Como na tranqüilidade do início o embate havia sido absorvido, na tranqüilidade entediante da conclusão, a expansão aniquiladora das estrofes precedentes é absorvida. É a tranqüilidade do não poder mais, do naufrágio no infinito, como também da inaptidão para o que é limitado.

A poesia apresenta um alto nível de correção técnico-estilística. Além disso, possui uma estrutura simples de período que confere ao que foi expresso uma transparência formal. A explosão ocorre não na sintaxe, mas nas representações. Ou melhor, o efeito da explosão é tanto mais violento porquanto se acha em desarmonia formal com as ligações entre os vários períodos. As representações, em si, são protuberâncias da fantasia que, não só de estrofe a estrofe, mas também de verso a verso e, às vezes, até mesmo dentro de um mesmo verso, acrescentam ao longínquo e selvagem maior selvageria e distância. As imagens são incoerentes entre si. Nenhuma deriva necessariamente da outra, de modo que delas resulta uma arbitrariedade que permitiria trocar estrofes inteiras entre si. Como agravante, acresce o fato de que os complexos de imagens isoladas nascem da mistura das coisas mais opostas, da combinação daquilo que, objetivamente, é inconciliável, do belo com o repugnante, do sórdido com o extático, mas também de um emprego singular de expressões técnicas, preponderantemente náuticas. Num quadro sintático, ainda não abalado, fermenta o caos.

E, todavia, também este caos tem sua articulação. De novo, as direções da ação são mais importantes que os conteúdos sus-

citados. A dinâmica da poesia permite à imagens a manifestação arbitrária e incoerente, pois são apenas sustentáculos dos movimentos autônomos. Estes procedem claramente em três atos: repulsa e revolta, fuga para o superdimensional, mergulho na tranqüilidade do aniquilamento. Estes três atos constituem a tessitura da ação, não só de "Le bateau ivre", mas de toda a poesia de Rimbaud. Em muitos particulares, o caos do conteúdo já não se presta à interpretação. Mas tal lírica torna-se interpretável quando se penetra na tessitura de sua ação. Por conseguinte, é lógico que tal lírica se torne cada vez mais abstrata. O conceito do abstrato, assim como é usado aqui, não se limita à significação do não visível, não concreto. Deve antes designar aqueles versos, grupos de versos, frases que, bastando-se a si mesmos, representem dinamismos lingüísticos puros e, por meio destes, destruam até à incompreensibilidade, ou não tolerem, de modo algum, um possível vínculo de realidade dos conteúdos. Deve-se ter presente este fato ao analisar grande parte da lírica moderna, sobretudo daquela que está aparentada com o tipo da lírica de Rimbaud.

Neste poeta a tríplice tessitura da ação representa seu relacionamento tanto com a realidade como com a transcendência: deformação da realidade, ímpeto à amplidão, final na ruína pois a realidade é restrita demais, a transcendência, vazia demais. Um período em prosa resume o que acabamos de dizer numa cadeia de conceitos: "mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, Nada" (p. 213). No elo final está o Nada.

Realidade destruída

Não se querará, certamente, avaliar poesia alguma, e muito menos a lírica, pela medida em que seus conteúdos de imagem, referidos à realidade exterior, são ainda exatos e completos. A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida. Pode-se estimar até que ponto estas transformações levam em consideração as relações objetivamente existentes, até que ponto, mesmo sendo invenção poética, continuam a ser relações possíveis do mundo real e permanecem no quadro daquelas forças imaginativas metafóricas que, desde o início, são inerentes a todas as línguas e são, portanto, compreen-

síveis. Desde Rimbaud, a lírica não cuida de tais considerações a não ser em proporções cada vez menores. Ela se preocupa sempre menos com a relação das partes do discurso entre si e de sua ordem de valor no próprio discurso. Tanto mais necessário é, portanto, para o crítico, tomar a realidade heurísticamente para confronto; pois só então se poderá avaliar a extensão da destruição da realidade que agora se sucede, assim como a violência da ruptura do velho estilo metafórico.

Em sua última poesia, Rimbaud faz falar o amigo Verlaine: "Quantas noites velei junto a seu corpo dormente para sondar por que ele (Rimbaud) queria tanto se evadir do real" (p. 216). Nas palavras fictícias de Verlaine, fala o próprio Rimbaud. Ele mesmo não consegue interpretar os motivos de sua evasão. Mas sua obra mostra-nos uma correspondência completamente clara entre a atitude para com a realidade e a paixão pelo "desconhecido". Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito, é — de forma mais intensa ainda que em Baudelaire — pólo de uma tensão que, porque o pólo está vazio, rechaça a realidade. A partir do momento em que esta é vivenciada na sua insuficiência frente à transcendência — mesmo se vazia —, a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade. Esta realidade destruída constitui agora o sinal caótico da insuficiência do real em geral, como também da inacessibilidade do "desconhecido". Eis o que se pode chamar de dialética da modernidade. Ela determina a poesia e a arte européia muito além de Rimbaud. "Para mim, um quadro é a soma das destruições", dirá mais tarde Pablo Picasso.

Recorde-se a frase de Baudelaire segundo a qual o ato inicial da fantasia é uma "decomposição". Esta decomposição a cujo âmbito conceitual, já em Baudelaire, pertence a "deformação", tornou-se, com Rimbaud, o efetivo procedimento da poesia. Na medida em que se pode dizer que ainda existe realidade (ou que podemos medir heurísticamente a poesia com base na realidade), esta é objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste, a tal ponto que sempre vem a ser uma passagem ao irreal. Entre os elementos primordiais no mundo concreto de Rimbaud figuram a água e o vento. Ainda contidos nas primeiras poesias, elevam-se mais tarde a estrondos e tormentas, a potências diluviais, sob as quais as ordens, tanto de tempo como de espaço, se despedaçam, "planura, desertos, horizontes tornam-se vestes das tempestades" (p. 124). Tomando-se em conjunto os objetos e os seres que emergem em suas poesias, vê-se com quanta inquietude o poeta se estende por todas as amplitudes, alturas e profundezas, como não se detém em parte alguma, transformando o familiar em estranho (o que

acontece, na maior parte das vezes, porque não o vincula a qualquer circunstância espacial ou temporal): estradas do campo, vagabundos, prostitutas, ébrios, tabernas, mas também bosques, estrelas, anjos, crianças e depois, de novo, crateras de vulcão, armações de aço, geleiras, mesquitas ou o mundo do circo e das barracas, do qual diz que é "o paraíso dos trejeitos raivosos" (p. 172).

Intensidade do feio

Estas realidades já não estão coordenadas por um sistema em que *uma* coisa, *um* país ou *um* ser serviria de medida a outras realidades. São apenas traços de calor de uma intensidade febril. Sua representação não tem nada em comum com qualquer realismo. Por intensidade, deve-se também entender a fealdade que Rimbaud imprime ao que resta de real em seus textos e, certamente, deve-se também entender a beleza. Há, em conjunto, trechos "belos", em Rimbaud, belos pelas imagens, ou, então pelo canto da linguagem. Todavia, o fato decisivo é que estes trechos não estão isolados mas, sim, muito próximos de outros "feios". Belo e feio já não são valores opostos, mas digressões de estímulos. Sua diferença objetiva é eliminada, como a diferença entre verdadeiro e falso. A estreita aproximação do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste, que é o que importa. Porém esta deve também surgir a partir do próprio feio.

Na poesia precedente, a fealdade era preponderantemente o sinal burlesco ou polêmico para indicar a inferioridade moral. Pense-se no Tersites da *Iliada*, no *Inferno* de Dante, na poesia palaciana da alta Idade Média que revestia de fealdade os homens não cortesãos. O demônio era feio. Já na segunda metade do século XVIII, depois em Novalis, mais tarde em Baudelaire, o feio torna-se admissível como algo "interessante" e vem ao encontro de uma vontade artística que se serve da intensidade e da expressividade. Com Rimbaud, ele recebe, então, a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível. Uma poesia que toma por meta nos seus objetos menos os conteúdos que as relações de tensão sobre-objetiva necessita também do feio porque este, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre texto e leitor.

Em 1871, escreveu a poesia "Les assis" — "Os sentados". Segundo uma informação dada por Verlaine, esta poesia deve referir-se a um bibliotecário comunal de Charleville, com quem Rimbaud havia se agastado. Pode ser, mas pouco ajuda à compreensão da poesia. Com uma linguagem toda salpicada de termos anatômicos, de neologismos e de palavras de gíria, o poema cria um mito da mais monstruosa fealdade. Não fala de um bibliotecário, nem de bibliotecários, tampouco de livros. Fala de uma horda de anciões embrutecidos, encolhidos, mal-dosos. De início, nem sequer fala deles, mas de detalhes macabros: tumores negros, cicatrizes de varíola, olhos rodeados de verde, dedos ceráceos que coçam fêmures, "rabugices confusas" sobre a face anterior do crânio semelhante à florescência leprosa nos muros velhos. Só em seguida aparecem as figuras: armações bizarras de ossos, escarranchados, em desejo epilético, nos esqueletos das cadeiras; seus pés entrelaçam-se às raquíticas varas dos assentos, da manhã à noite, sempre e para sempre; sóis ardentes requeimam sua pele, os olhos vão à janela, "onde a neve esmorece"; na palha das cadeiras chamejam sufocados os sóis antigos, sob cujo calor, outrora, levedava o trigo; os joelhos contra os dentes, assim encolhem-se os "pianistas verdes"; com dez dedos, tamborilam sob os assentos, suas cabeças vacilam no balanço amoroso de sua fantasia senil. Chamando-os, resmungam como gatos esbofeteados, abrem pouco a pouco suas omoplatas, pés tortos aproximam-se, arrastando-se, os crânios calvos tropeçam nas paredes cinzentas, os botões de suas casacas ferem o olhar até na escuridão dos corredores, de seu olhar mortal filtra o veneno de cães espancados. Sentando-se de novo, afundam seus punhos nas mangas sujas; sob o queixo ressequido, treme o cacho dos gânglios; sonham com cadeiras mais bonitas; flores de tinta embalam seu sonho, cuspindo sêmens em forma de vírgula.

Esta fealdade não é copiada da realidade, mas é produzida por esta. Seres plurais de toda a parte e de sempre; não homens, mas esqueletos, formam um todo com as coisas, e também as coisas são as companheiras daqueles que se agacham sobre elas; e além de tudo, o ser mau, impotente, e a condição crepuscular da sensualidade senil. Tudo isto é dito com escárnio subterrâneo oculto nos versos que quase cantam: o todo é uma dissonância entre melodia e imagem. Também os restos do "belo", que aí estão inseridos, servem à dissonância ou são eles mesmos dissonantes, vinculando potências líricas primordiais ao banal: "flores de tinta", "sêmens de vírgula", tendo esta última expressão, em seguida, embelezada pela comparação com o vôo de libélulas sobre gladiolos. O papel do feio é claro. Querendo-se compará-lo com a feiura, por assim dizer,

normal, tornar-se-ia evidente que esta fealdade poética deforma também o feio real, assim como deforma tudo aquilo que é real para, no desmantelamento, tornar perceptível aquela evasão ao suprarreal, que é, todavia, uma evasão ao vazio.

Doze anos antes, Baudelaire havia composto "Les sept vieil lards". Também neste poema se fala da fealdade dos homens e das coisas. Mas esta fealdade tem uma orientação múltipla. Cena e ação desenvolvem-se numa sucessão precisa; primeiro, a cidade pululante, depois, a calma da rua do subúrbio, a indicação de tempo (madrugada); aparece um ancião, representado, com precisão, de corpo inteiro, e logo outro, até que, por fim, são sete. O eu lírico responde com reações precisas: horror, arrepio, e logo, para terminar, um juízo. O feio existe em toda a sua agudeza sensível, embora moderado em si próprio e, sobretudo, coordenado a espaço, tempo e afeto. Um dos anciões é comparado a Judas, o que também é uma orientação. Conquanto o texto se refira a uma figura conhecida, torna-se possível um retorno ao habitual, assim como as excitações do sujeito trazem uma espécie de calor ao espetáculo horrendo, pois elas, não obstante todo o tormento, são excitações humanas. Tais orientações faltam, completamente, em Rimbaud. Seus anciões só aparecem como grupo coletivo e o grupo consta de detalhes anatômicos e patológicos, não de figuras. Só há alguns resquícios de espaço; o tempo é um "sempre". É significativo que Rimbaud não tenha mencionado em sua poesia, sem sequer de forma alusiva, aquele motivo real, citado por Verlaine (biblioteca de Charleville); teria introduzido demasiada orientação para o real. O excesso de fealdade produzido não é refreado por nenhum elemento familiar que ainda seria possível mesmo no horrível. A vontade deformante do lírico moderno impeliu aquele excesso a um ponto desvinculado de tudo.

Irrealidade sensível

Mas tomar a realidade como medida dos conteúdos das imagens de Rimbaud só pode ter um valor heurístico. Tão logo a observação penetre mais profundamente, deve-se reconhecer que conceitos como "real" ou "irreal" já não satisfazem. Outro conceito parece mais apropriado: o de irrealidade sensível. Com este termo entendemos o que vem a seguir. A substância da realidade deformada fala muito amiúde por meio de grupos

de palavras, dos quais cada parte integrante tem uma qualidade sensível². Todavia, tais grupos reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal. Trata-se sempre de imagens que se podem contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las. Superam de longe aquela liberdade que sempre foi possível à poesia, graças às forças metafóricas fundamentais da língua. “O biscoito da estrada”; “o rei, de pé, sobre sua barriga”; “muco azul”: estas imagens podem, sem dúvida, expressar, às vezes, as qualidades existentes nas próprias realidades com eficácia mais cortante, porém não tendem ao real: seguem uma dinâmica destrutiva que — em substituição ao “desconhecido” invisível — converte o real em um desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem. Mudar a ordem real e, todavia, permanecer no sensível é um procedimento também da poesia antiga. Às vezes, ainda há, em Rimbaud, exemplos moderados deste. Uma bandeira vermelha é chamada “bandeira de carne sangrenta”. O motivo real desta imagem, a cor vermelha, não vem nomeada; a linguagem associa imediatamente a metáfora (característica por sua inclinação à crueza) à coisa. Mas, em tais casos, apenas se retransformou em germe aquilo que na maioria dos outros casos está plenamente desenvolvido e converte a irrealidade sensível de Rimbaud em cena verdadeira e própria de sua dramática de choque.

“Flores de carne que se abrem em bosques de estrelas”; “poesias pastorais, calçadas de madeira, resmungam no jardim”, “imundície das cidades, vermelha e negra como um espelho, quando a lâmpada gira no quarto contíguo”: todos estes são, certamente, elementos do sensivelmente real, mas elevados a uma super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação. Justamente assim, a nova imagem não faz voltar à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela. É o ato de uma fantasia ditatorial. Com este conceito, que designa o impacto da poesia de Rimbaud, torna-se supérfluo medir, como de hábito, os textos pela realidade à qual se recorre só por razões heurísticas. Estamos num mundo cuja realidade existe só na língua.

2. Confronte-se com esta uma observação de H. v. Hofmannsthal que se refere a Novalis: “As frases poéticas mais maravilhosas são aquelas que descrevem com grande clareza e exatidão físicas, o que é fisicamente impossível; são verdadeiras criações das palavras” (*Aufzeichnungen*, 1959, p. 183).

Fantasia ditatorial

A fantasia ditatorial não procede observando e descrevendo, mais sim com uma liberdade ilimitadamente criativa. O mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos mas, sim, quer impor sua criação. Do período parisiense, chegou-nos uma expressão oral de Rimbaud: “Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia.” Recorreu-se a esta expressão para tornar compreensível a pintura do século XX (Catálogo da exposição parisiense de Picasso, 1955): atitude esta perfeitamente justificada pois, de fato, esta expressão, assim como as poesias de Rimbaud, antecipa a pintura moderna, que não pode ser interpretada a partir do concreto e objetivo. A liberdade absoluta do sujeito quer ser considerada por si mesma. Pode-se reconhecer, sem dificuldade, em que medida as reflexões de Baudelaire sobre a fantasia, apesar de ainda ligadas à teoria, tinham preparado a prática poética e artística, estendendo-se pelo século XX adentro.

Rousseau, Poe, Baudelaire falaram da “fantasia criativa”, mas de modo que a importância desta expressão residisse em sua “capacidade criativa”. É significativo que Rimbaud dinamize agora esta expressão também em seu substantivo. Fala do “impulso criativo”, numa frase que é como um resumo de sua estética: “Tua memória e teus sentidos devem ser apenas alimento de teu impulso criativo. Mas o mundo, quando um dia o tiveres deixado, que será dele? Certo é: nada terá, então, de sua aparência atual” (p. 200). O impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo. É um ato de violência. Uma das palavras-chave dos textos rimbaudianos é “atroz” (*atroce*).

A fantasia ditatorial inverte a ordem do espaço. Alguns exemplos: coches cruzam o céu; há um salão, na profundidade de um lago; o mar paira acima dos mais elevados cumes da montanha; trilhos de trens correm através de um hotel e em cima dele. Mas a fantasia inverte também a relação normal entre homem e coisa: “O notário pende da corrente de seu relógio” (p. 59). Obriga as coisas mais distantes a se unirem, o sensorial com o imaginário: “aflito até à morte pelo murmúrio do leite da manhã, da noite do último século” (p. 163). Introduz

cores irreais, isto é, cores que não pertencem às coisas, mas que as tornam mais estranhas, para efetivar aquele desejo baudelairiano: agriões azuis, égua azul, pianistas verdes, riso verde, azul verde, luas negras. Penetrando na amplidão, a fantasia pluraliza coisas que só existem no singular: os Êtnas, as Flóridas, os Malströms. Desta maneira se intensificam e, ao mesmo tempo, subtraem-se ao real. A este procedimento corresponde outra tendência de Rimbaud, a de isentar o individual de toda limitação local, ou de qualquer outra índole, mediante a expressão generalizante “todos”: “todos os homicídios e todas as batalhas”; “todas as neves”. O uso de plurais e destas generalizações é um meio potente desta fantasia que se revolve, com ambas as mãos, no real, deita-o fora, modelando-o a novas super-realidades.

Como em Baudelaire, as visões de sonho se valem do inorgânico para se enrijecerem e escaparem no desconhecido. “Nas horas de amargura, imagino-me bolas de safira, de metal” (p. 170). Uma das poesias em prosa mais perfeitas, chama-se “Fleurs” (p. 186). Seus períodos avançam como ondas, produzindo uma tensão que, embora se dissolva no final, não permite penetrar em seu significado. Os movimentos das imagens são curvas puras da fantasia e da linguagem absoluta. O inorgânico redonda justamente em favor destas como sinal de irrealidade e — neste poema — de uma beleza mágica: “degrau dourado”, “veludo verde”, “discos de cristal que enegrecem como bronze ao sol”; uma dedaleira abre-se sobre um “tapete de filigranas de prata, de olhos e cabelos”; “pedaços de ouro semeados sobre ágata, pilares de mogno que sustentam uma catedral de esmeraldas, varetas delgadas de rubi”. Neste ambiente, a rosa e as rosas adquirem uma irrealidade dura e se harmonizam, em parentesco secreto, com o tóxico da dedaleira, porque, no profundo desta fantasia, a beleza mágica e o aniquilamento constituem um todo único.

Plantas tóxicas e rosas, em outros trechos, imundície e ouro são, por assim dizer, a fórmula figurada para indicar as dissonâncias que tal fantasia confere a seus produtos. Agudas dissonâncias léxicas são também freqüentes, ou seja, grupos de palavras que concentram as coisas ou valores heterogêneas, no espaço lingüístico mais breve: um sol ébrio de alcatrão; uma manhã de julho com sabor de cinzas invernais; palmeiras de cobre; sonhos “como excremento de pombas”. Aquilo que poderia dar a impressão de usual, agradável, é reduzido a bofetadas, na maio-

ria das vezes no fim do texto, mediante a introdução de uma palavra brutal ou vulgar. A vontade desta arte poética não é concluir, mas romper. Deve-se reparar também na dissonância entre o modo de expressar e o que está expresso. Rimbaud canta com o tom de uma canção popular uma de suas poesias mais obscuras (“Chanson de la plus haute tour”). Outra poesia, “Les chercheuses de poux”, transforma a imundície, o calor sufocante do instinto, o rito de procurar piolhos, na mais pura vibração lingüística. Caos e absurdo aparecem em concisão sóbria, os opostos apresentam-se em ordem indiferente, sem um “mas”, um “porém”, um “todavia”.

Les Illuminations

Partindo destas premissas, pode-se explicar com propriedade *Les Illuminations*. Com significativa plurivalência, o título quer dizer tanto “miniaturas” como “iluminações”. É impossível articular esta obra segundo o conteúdo. Imagens e acontecimentos enigmáticos sucedem-se. Na linguagem, alternam-se ebriedade e duras interrupções, repetições insistentes até à monotonia e cadeias de palavras não fundamentadas. Raramente, o título de uma peça é útil à sua compreensão. A temática fragmentada oscila entre um olhar para trás e um olhar para frente, entre ódio e transfiguração, entre profecia e renúncia. Excitações se disseminam por um espaço que vai das estrelas aos túmulos e que é povoado por figuras sem nomes, assassinos e anjos. O Epiro, Japão, Arábia, Cartago, Brooklyn encontram-se em *uma* mesma cena. Ao contrário, as coisas que na realidade estavam relacionadas, separam-se até perderem todo contato (por ex. “Promontoire”, p. 191). A dramaticidade das peças consiste em fragmentar o mundo para que a desordem se torne a epifania sensível do mistério invisível. O começo de um texto já parte tão longe da idéia ou do objeto que o impulsionou de modo a adquirir imediatamente o caráter de um fragmento, de um estilhaço chegado até nós de outro mundo, por acaso. Às vezes, narra-se algum fato, como em “Conte” (p. 170). Um príncipe — qual? — mata mulheres que o conheceram e elas retornam. O príncipe mata seus homens e eles o seguem. “Como alguém pode se extasiar ante a destruição, rejuvenescer-se com a crueldade?” Um gênio de beleza sobre-humana encontra o príncipe e am-

bos morrem. “Mas o príncipe expirou em seu palácio e na idade normal.” O matar e morrer em êxtase não é possível; os assassinados vivem, aquele que morreu com o gênio tem, mais tarde, sua morte normal. Talvez o sentido seja o de que até mesmo a destruição fracassa, até mesmo ela conduz ao trivial. Todavia, o mais estranho desta “fábula” é que exprime o absurdo com os meios da exatidão narrativa mesmo sabendo que tampouco este basta. “A música sábia falta ao nosso anseio”, diz, como um fendente, o final.

Les Illuminations são um texto que não pensa no leitor. Não pretendem ser compreendidas. São uma tempestade de desafigos alucinantes e pensam em despertar ao máximo aquele temor do perigo, do qual nasce o amor por ele. São também um texto sem eu, pois o eu que emerge em alguns trechos é aquele eu artificial e estranho que havia sido esboçado nas *Lettres d'un voyant*. De toda forma, *Les Illuminations* confirmam que seu poeta — como diz um dos nossos — é um “inventor de mérito completamente diverso de todos os predecessores” (p. 174). Estas poesias são o primeiro grande monumento da fantasia moderna tornada absoluta.

Técnica da fusão

A poesia “Marine” talvez pertença às *Illuminations*; edições recentes incluíram-na nesta obra (p. 188). A poesia é do ano de 1872 e é, na França, o primeiro exemplo de verso completamente livre: dez versos de metro distinto; sem rima, sem sucessão regular de rimas masculinas e femininas. O abandono da métrica rigorosa foi, na França (e o é ainda hoje), mais notado que em outros países e também um sintoma (mais fortemente sentido) da anormalidade na composição poética. Rimbaud adaptou, também à sua fantasia desarticulada a linguagem formal. Ele a transforma em imagens versificadas assimétricas que muito se aproximam de sua prosa lírica. Dá um passo enérgico, também no aspecto formal, mais além de Baudelaire. A partir de “Marine”, o verso livre domina cada vez mais na lírica francesa moderna. G. Kahn, Apollinaire, M. Jacob, H. Régnier, P. Éluard serão seus virtuosos no século XX. O verso livre torna-se o indício formal próprio daquele tipo lírico que — consciente ou inconscientemente — segue o exemplo de Rimbaud. Eis o texto do poema:

Marine

Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces.
5 Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, —
Vers les fûts de la jetée,
10 Dont l'angle est heurté par des tourbillons
[de lumière.]

Marinha

Carros de prata e cobre —
Proas de aço e prata —
Golpeiam a espuma, —
Erguem touceiras de sarças.
As correntes da charneca,
E os sulcos imensos do refluxo,
Correm circularmente para o leste,
Para os pilares da floresta, —
Para os fustes do dique,
Cujo ângulo é batido por turbilhões de luz.

A poesia apresenta um duplo contraste: primeiro, entre a desarticulação métrica e o modo de expressar-se bem articulado, tranqüilo; e, depois, entre este e a ousadia extraordinária do conteúdo.

Com uma atitude comedida o poema vai alinhando verso após verso. Só em dois trechos eles estão ligados entre si, mediante partículas conjuntivas, aliás completamente insignificantes (v. 6 e 10). É exatamente esta renúncia aos meios de conexão que eleva a poesia acima da simples prosa, tornando-a misteriosa — sobriedade mágica — numa linguagem sóbria, sem o eu. Os versos não são apenas um isolamento tipográfico de articulações da frase que também em prosa exigiam cesuras. Antes, tal isolamento confere uma intensidade elevada aos grupos de palavras destes versos livres e, ao ritmo, um paralelismo que o aproxima à Bíblia. A isto se acresce que o vocabulário

é preponderantemente nominal. Os poucos verbos cedem lugar aos objetos cujo valor figurativo passa a ser, agora, mais importante que seu movimento. E, todavia, ocorre algo de subversor, algo proveniente do mundo que está à disposição da fantasia irreal. A poesia "Marine" começa com um verso que não condiz com o título: "carros de prata e de cobre". A segunda linha é mais adequada: "proas de aço e de prata". Ambos, tanto os carros como as proas, "golpeiam a espuma, erguem touceiras de sarças". Além disso, fala-se das "correntes da charneca", dos "sulcos do refluxo", e tudo isto conduz os "pilares da floresta", aos "fustes do dique", todos inundados por "turbilhões de luz" que os impelem.

Veja-se como procede o texto: duas áreas são trilhadas, uma marítima (navio, mar) e outra terrestre (carros, charneca); mas estas estão de tal forma cruzadas entre si que uma parece fundida na outra e toda distinção normal entre as coisas é suprimida. A marinha é, ao mesmo tempo, uma poesia à terra e vice-versa. Talvez o impulso inicial a esta incorporação venha da metáfora, corrente desde o latim mas usada também em francês, onde os navios "sulcam" ou "aram" os mares. Mas a poesia se estende muito além deste eventual impulso, enquanto seus verbos reúnem as duas áreas, assim fazem também os grupos isolados de palavras ("as correntes da charneca" etc.). Portanto, não se trata, de modo algum de metáforas. Em lugar de metáforas, há uma equiparação absoluta do objetivamente distinto. Deve-se observar, além disso, que o texto não fala do mar, e sim de espuma e de refluxo; não fala do navio, mas da proa. Nomear somente partes em lugar do todo é, certamente, uma técnica que se pode reencontrar na poesia de qualquer tempo. Mas, em Rimbaud, esta técnica atua de modo mais agudo. Enquanto nomeia, preponderantemente, só partes das coisas, já introduz a destruição que acometerá depois a ordem concreta de maneira geral.

Com esta pequena poesia tranqüila e lacônica, não só nos encontramos diante do primeiro aparecimento decisivo do verso livre na França, mas também diante do primeiro exemplo da técnica de fusão moderna, que é, por sua vez, um caso particular da desrealização da irrealidade sensível. Em que consiste o novo, que resulta disto? A partir do objetivo, só se pode definir negativamente: trata-se de uma não-realidade, de uma anulação das diferenças objetivas. O sentido enigmático a que dá origem é insolúvel. As coisas fundidas entre si, as coisas movem-se e trocam-se à vontade — como, de resto, também o próprio texto: de seus dez versos, pelo menos três ou quatro poderiam ser trocados sem que, com isso, seu organismo viesse a sofrer. Pode-se

chamar de liberdade a fantasia que produz tudo isto. Este é um conceito positivo. Mas querendo-se definir mais de perto tal liberdade, impõem-se, de novo, designações negativas. Pois tal liberdade consiste na evasão das ordens reais, na fusão irreal das coisas mais díspares. Semelhante liberdade da fantasia tem, no conjunto, uma força e convence artisticamente; mas, em seus passos distintos, não segue nenhum princípio necessário, e permanecerá uma característica fundamental da lírica moderna. Os conteúdos de suas frases distintas são permutáveis, enquanto o modo de expressão obedece a uma lei estilística que tem sua evidência própria.

A técnica da fusão constitui, até o presente, um dos muitos elementos em comum entre poesia e pintura. É interessante que Proust dedique a ela uma discussão minuciosa. No terceiro volume de *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleur* (1919, p. 97 e ss.), descreve uma visita ao atelier do pintor imaginário Elstir. Na descrição aparecem reflexões que, de maneira surpreendente, concordam com a estética da pintura moderna. Devemos, contudo, considerá-las também como confirmação do procedimento rimbaudiano e do fato de que a poesia preparou o caminho para os pintores modernos. A força determinante do artista — assim pode-se resumir as páginas de Proust — é o "sonho", ou seja, a fantasia superior à realidade. Como a poesia por meio da metáfora, assim a pintura, por meio da "metamorfose", realiza uma transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real. Aplicado este princípio ao pintor Elstir: "Algumas de suas metamorfoses mais freqüentes consistiam em suprimir os limites entre mar e terra nos quadros marinhos (*marines*)"; a cidade é representada com "expressões marítimas", o mar, por sua vez, com "expressões citadinas"; redundando numa imagem do "irreal e místico", na qual as unidades das coisas e dos âmbitos se descompõem e em suas partes se transformam em um "nivelamento" irreal do heterogêneo. Portanto, ocorre o mesmo fato que acabamos de observar na "Marine" de Rimbaud. Que Proust desenvolva esta estética, trazendo como exemplo justamente as marinhas, é uma casualidade, mas uma casualidade que nos deixa perplexos.

Poesia abstrata

A fantasia ditatorial das *Illuminations* pode conduzir até ao absurdo. Assim em "Après le déluge" (p. 167): uma lebre,

em meio ao trifólio, reza sua oração ao arco-íris, através de uma teia de aranha; Madame coloca um piano nos Alpes... A fantasia pode converter-se em delírio de fragmentos de imagem, como em "Matinée d'ivresse". Mas há também outras possibilidades, ou seja, aquelas a que Baudelaire se referia ao falar da palavra-chave "abstração". Esta palavra pode se aplicar ao texto de Rimbaud onde, com um entrelaçado desvinculado das coisas, linhas e movimentos se situam acima dos conteúdos imaginativos.

Exemplo deste tipo de poesia é o breve texto "Les Ponts" (p. 179). Para maior clareza, citamo-lo por inteiro, traduzindo-o.

Les Ponts

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur le premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s'abaissent et s'amointrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

As Pontes

Céus cinzentos de cristal. Desenho bizarro de pontes, algumas retas, outras arqueadas ou descendo oblíquas e formando ângulo com as primeiras, essas imagens se renovando nos demais circuitos iluminados do canal, mas todas de tal modo longas e leves que as margens, carregadas de

cúpulas, parecem baixas e reduzidas. Outras sustentam mastros, sinais, parapeitos frágeis. Acordes menores se entrecruzam e desaparecem, sobem cordas das margens. Distingue-se uma jaqueta vermelha, talvez outros trajes e instrumentos de música. São árias populares, fragmentos de concertos senhoris, vestígios de hinos públicos? A água é cinzenta e azul, ampla como um braço de mar. — Um raio branco, desferido do alto céu, cai e aniquila esta comédia.

O texto procede, é verdade, descrevendo com precisão. Mas seu objeto é imaginário, é o aspecto de uma cidade sem onde e sem quando, surgida não através da reprodução, mas através da visão. Fala-se de pontes — mas o essencial nelas não é seu volume real e sim suas linhas: retas, recurvadas, linhas em ângulos oblíquos, um "desenho bizarro" (Recordemo-nos que, já em Baudelaire, "bizarro" pertence à esfera conceitual do "abstrato" e do "arabesco"). De um modo sumário, portanto, estas linhas são chamadas, também, de "figuras". As figuras repetem-se nos "outros" circuitos do canal (quais outros?). As leis da gravidade são suprimidas, pois as figuras (representadas aqui como pontes) são tão leves que fazem descer as margens pesadas: a leveza faz descer o pesado. Novas linhas, desta vez constituídas de tons, convertem-se em traços. Evocações concisas de uma jaqueta vermelha e de alguns instrumentos de música e, então, o corte final. Tudo permanece inconcebível. Numa sintaxe, uma vez mais muito simples, se nos oferece uma estranheza total que se exacerba mediante a exatidão fria da expressão. Não há personagens. A jaqueta vermelha está isolada, bem como aquela música sem origem e torna ainda mais perceptível a ausência do homem. As coisas dominam, mas na indeterminação dos plurais, no absurdo de suas relações, para as quais não existe vínculo algum entre causa e efeito. As coisas são desnudadas, em movimentos puros e abstrações geométricas. Sendo tudo já tão irreal, o será ainda mais por meio do aniquilamento do final. Rimbaud move-se sem qualquer pathos neste mundo que não está em parte alguma. Pode renunciar àquelas evasões revoltosas com as quais suas primeiras poesias impeliam-se ao desconhecido, pois já chegou ao desconhecido. Uma ótica funcionando agudamente toma conhecimento da estranheza que ela própria criou, confiando-a a uma linguagem que a relata com um tom de óbvio, sem, porém, transmiti-la a ninguém.

Desde 1871, a poesia de Rimbaud transformou-se, cada vez mais em monólogo. Conservaram-se esboços de algumas passagens das obras em prosa. Confrontando-se estes esboços com as redações definitivas, vê-se em que direção Rimbaud mudou. Os períodos tornam-se ainda mais concisos, a omissão de conexões torna-se mais ousada, os grupos bizarros de palavras ainda mais freqüentes. Informações da época relatam que ele costumava consumir maços inteiros de papel, antes que uma redação o satisfizesse, que tinha escrúpulos de colocar ou não uma vírgula ou de suprimir um adjetivo, e que colecionava palavras raras ou desusadas para, depois, servindo-se delas em seus textos. Todos estes fatos comprovam que Rimbaud não trabalhava de maneira distinta da dos clássicos da clareza. As obscuridades em forma de monólogo não são repentes incontrolados, mas arte consciente e, como tal, de todo coerente numa poesia cuja paixão pelo “desconhecido”, não se podendo realizar, conhece apenas o caminho de subverter e de tornar estranho o que é conhecido. Olhando para trás, Rimbaud escreverá mais tarde: “Eu anotava o inexprimível, agarrava o turbilhão” (p. 219), mas algumas páginas depois: “Já não posso falar”. Entre estas duas posições, que se situam certamente muito longe, estende-se a poesia obscura de Rimbaud: obscuridade do jamais expresso e obscuridade do que já não se pode dizer, no limite do silêncio.

Por que poetiza quem já não fala a ninguém? Mal se poderá responder a esta pergunta. A menos que se conceba semelhante poesia como a extrema tentativa de salvar, com a dicção anormal e a ditadura da fantasia, a liberdade do espírito, numa situação histórica na qual o racionalismo científico e os aparelhos de força da civilização, da técnica, da economia, organizaram e tornaram coletiva a liberdade — enfim, mataram sua essência. Um espírito, para o qual todas as moradas tornaram-se inabitáveis, pode criar para si, na poesia, a única morada e oficina. Talvez, por esta razão, escreva poesias.

Dinâmica do movimento e magia da linguagem

O entrelaçamento de tensão de uma poesia de Rimbaud se estabelece por meio de energias semelhantes às da música. Não

obstante, a analogia com a música não se apóia tanto nas figuras sonoras como na evolução das graduações de intensidade, nos movimentos absolutos de ascensão e descida, na alternância entre estagnação e alívio. Daqui deriva também o verdadeiro fascínio desta poesia obscura que parece falar no vazio.

Na poesia em prosa “Mystique” (p. 185), pode-se estudar como procede esta dinâmica de movimento. Numa paisagem imaginária, tem lugar um acontecimento que é, ele próprio, uma parte da paisagem. A cena começa com a dança dos anjos sobre um declive, “entre ervas de aço e esmeralda”. Há prados, mas não são repousantes: “Prados de chamas saltam até o cume da colina”. À esquerda, uma cumeeira “calcada por todos os homicídios e todas as batalhas, e todos os estrépitos da destruição traçam sua curva”. A listra superior do quadro “é formada pelo rumor remoinhoso e saltitante das conchas dos mares e das noites humanas”. O final faz precipitar a “doçura florida das estrelas” no “abismo oloroso e azul”. O visível e o audível fundem-se entre si e também com abstrações; assim, outra cumeeira é chamada “linha dos levantes, dos progressos”. Esta maneira de suprimir os limites dos detalhes corresponde à supressão de limite e de substância do conjunto, mediante os movimentos espaciais amplos: primeiro, um movimento horizontal embaixo, depois outro ascendente, então, de novo um horizontal, mas agora no alto (alto que é, por sua vez, paradoxalmente formado por imagens da profundidade: conchas do mar); e por fim, um movimento descendente que termina totalmente embaixo. Estes movimentos que, nos elementos sensíveis irrealis, se tornam mais perceptíveis que visíveis, são dinamismos absolutos; assim como o são os movimentos dos períodos: primeiro, ascensões vivazes no meio de outras morosas, até à metade do texto; a partir de então, um vasto arco, que primeiro suspenso, depois desce, entrelaçando-se, até que o final, com seu isolado e breve “lá embaixo”, arremessa-o agora, de repente, a pique. Estes movimentos, não mais o “conteúdo”, ordenam a poesia. Seu fascínio cresce, quanto mais vezes se lê.

E acrescente-se a “magia da linguagem”. O que se deve entender com esta denominação, foi discutido no capítulo anterior. De Novalis a Poe e a Baudelaire, havia-se meditado sobre o procedimento de fazer surgir o texto lírico não só de temas e motivos, mas também — ou talvez exclusivamente — das possibilidades de combinações das sonoridades da língua e das oscilações associativas dos significados das palavras. Rimbaud utiliza este procedimento com uma ousadia sem precedentes. Uma poesia que não mais considera a compreensibilidade normal pode servir-se deste procedimento com tanto maior razão,

porquanto nesta poesia a palavra, como sonoridade e sugestão, é algo à parte da palavra a serviço de uma tessitura lógica. Na palavra desatam-se forças alógicas que guiam as expressões e exercem, mediante seqüências sonoras insólitas, um encanto inusitado. Este contribui para tornar perceptível o “desconhecido”, substituindo seu lugar, do mesmo modo como o fazem a irrealidade sensível e os movimentos absolutos.

Rimbaud fala da “alquimia da palavra” (p. 218 e ss). Desta, como também de outras expressões, quis-se deduzir que o poeta fosse iniciado nas práticas mágicas e tivesse sido inspirado pela literatura oculta. Note-se, é verdade, que desde a metade do século XIX tal literatura propalou-se na França, penetrando inclusive nos círculos literários do época (entre estes textos podemos citar o *Corpus hermeticum*, doutrinas mágicas helenísticas atribuídos ao mítico Hermes Trismegistos, traduzido, em 1863, por L. Ménard). Mas, não existe prova contundente de que Rimbaud tenha conhecido algo no gênero. As tentativas feitas, vez por outra, como por exemplo, a tentativa de Gengoux —, de interpretar as poesias de Rimbaud como textos secretos cifrados destinados a ocultistas não têm sentido. A aproximação da poesia à magia e à alquimia generalizou-se, desde o século XVIII, mas não se devem tomá-la ao pé da letra. Mas o que, nesta aproximação, deve ser levado à sério é o fato de ver no ato poético uma correspondência à operação mágico e alquímica que pretende transformar metais inferiores em ouro, com o emprego de uma substância misteriosa. Que os poetas se remetam a esta analogia, cada vez mais e até hoje, pertence à tendência, especificamente moderna, de situar a poesia entre os atos do intelecto e o encanto arcaico misterioso.

Sob o título “alquimia da palavra”, Rimbaud diz: “Calculava a forma e o movimento de cada consoante e me imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um Verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos”. Mesmo que estas frases da última obra de Rimbaud queiram aludir a uma fase já superada, em nada alteram o fato de que, também nesta última obra, utilize em diversas gradações o procedimento da magia da linguagem. Surgem imagens que, se lidas em voz alta, deixam perceber com quanta premeditação foram avaliados os matizes das vogais, as afinidades das consoantes. Mas esta premeditação torna-se ousada, quando o anseio de sonoridade domina a tal ponto que o verso ou o período, por este governado, carece por completo de sentido ou, em todo o caso, só possui um sentido absurdo: “Un hydrolat lacrymal lave”; “Mon triste coeur bave à la poupe”. Pode-se, por analogia, falar de música atonal. A dissonância entre o sentido absurdo e a força musical absoluta já não se dissipa.

Um exemplo merece ser analisado mais de perto. Encontra-se na poesia em prosa “Métropolitain” (p. 189) e diz: “et les atroces fleurs qu'on appellerait coeurs et soeurs, Damas damnant de langueur” (em outra versão consta “longueur”, mas isto não tem importância alguma). Se se quisesse traduzir, este período, ter-se-ia o seguinte: “...e as atrozes flores, que se chamaria de corações e irmãs, damasco que condena à languidez”. Mas a tradução é falsa — não porque não tenha sentido (este falta também no original), mas porque não consegue transmitir a essência do período, ou seja, a criação lingüística. O período é uma abstrata sucessão musical de assonâncias e aliterações. Afinidades vocálicas e consonantais determinam a tal ponto esta seqüência musical que a significação das palavras evocadas já não apresenta concatenação coerente de imagens ou pensamentos. Por que deveriam as flores chamar-se “corações e irmãs”? Por nenhum outro motivo senão que, em francês, contêm a mesma vogal que flores (*fleurs, coeurs, soeurs*). O que deve fazer então o tradutor? Deveria fazer a tentativa desesperada de encontrar uma imagem que oferecesse certa correspondência formal ao contraponto existente no original, formado pelo contraste entre uma simples sucessão de sons e um significado bizarro. Algo, como: “e as atrozes flores, as chamaríamos corações e irmãos, damascos, danações de langor”. Mas a tentativa conduz ao vazio. Rimbaud é intraduzível. Confirma sua própria proposição: “Um golpe de teu dedo sobre o tambor, desencadeia todos os tons e inicia a nova harmonia” (p. 175). Franceses talvez possam ouvir a nova harmonia. Mas esta é tirada de camadas tão profundas da língua de seu país que outras línguas não podem reconstituí-la. Traduzir pode ser aqui apenas um relato incompleto do conteúdo, ou seja, daquilo que aqui importa muito menos do que na lírica de outrora.

Com a anormalidade da lírica moderna aumenta, não só na França, a impossibilidade de traduzi-la. A ruptura entre a linguagem mágica da poesia e a linguagem como comunicação tornou-se também uma ruptura entre as línguas das nações da Europa.

Julgamento final

J. Rivière escreve em seu livro sobre Rimbaud (que até hoje ainda não foi superado): “A ajuda que Rimbaud nos proporciona consiste em fazer-nos impossível a permanência no que

é terreno... O mundo volta a mergulhar em seu caos originário, as coisas voltam a evidenciar-se com aquela liberdade terrível que possuíam, quando ainda não serviam para nada". A grandeza de Rimbaud consiste em haver trasladado o caos — que provocou, para substituir o "desconhecido", por haver fracassado ante este "desconhecido" — em uma linguagem de perfeição misteriosa e de tê-lo dominado artisticamente. Como Baudelaire, assumiu com coragem e pressentimento do futuro aquela "brutal luta espiritual" da qual ele próprio falava e que foi o destino de seu século.

Quando ele chegou ao limite no qual sua poesia, que deformava tanto o mundo quanto o eu, começou a destruir a si própria, Rimbaud, com apenas dezenove anos, teve caráter suficiente para emudecer. Este silêncio é um ato de sua própria existência poética. O que antes havia sido extrema liberdade *na* poesia, converteu-se, doravante, em liberdade *da* poesia. Muitos poetas posteriores, que foram mais desencaminhados do que guiados por seu exemplo, poderiam ter aprendido dele que teria sido melhor para eles permanecer calados. Mas, após Rimbaud, vieram ainda poetas líricos cuja obra demonstra que nem tudo havia sido feito para se converter em linguagem a alma moderna.

Característica preliminar

A lírica de Mallarmé não parece comparável à de nenhum de seus predecessores ou contemporâneos. É a lírica de um homem cuja vida percorreu trilhas burguesas normais e que, apesar de ter sofrido muito, era repleto de bondade, não demonstrava qualquer amargor e, ao contrário, falava ironicamente de sua própria pessoa. Mas na calmaria desta vida seu espírito trabalhava muito lentamente em uma poesia ou em um pensamento que é, com suas abstrações, ainda mais ousado que a turbulência de Rimbaud. Temida e famosa é a obscuridade de sua lírica. Esta deve ser decifrada a partir de uma linguagem que só é escrita por este autor. E, contudo, evidencia-se que também a lírica de Mallarmé pertence a uma estrutura poética cujas articulações isoladas têm sua origem no Romantismo e que foi se definindo cada vez mais a partir de Baudelaire.

O leitor que até aqui seguiu nossa exposição poderá se orientar se indicarmos em fórmulas em que consiste esta pertinência. Também em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionalidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que é em consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.

Estas características, pelas quais se pode perceber a vinculação de Mallarmé ao caráter geral da poesia moderna, experimentam agora com ele uma transfiguração e profundidade que, apesar de toda a complexidade do resultado, são perfeitamente inteligíveis e lógicas. Da poesia de Mallarmé resultou um novo tipo de lírica moderna. É um paradoxo semelhante àquele observado em Rimbaud que também esta obra enigmática e isolada de Mallarmé exerça uma influência considerável na produção de outros poetas. Por outro lado, este fato é, em si, um sintoma da situação na qual se encontra a poesia moderna em geral. O solitário, fechado em si mesmo, suscita inquietação, é ouvido, é continuamente interpretado de novo, atrai discípulos e os torna mestres. Justamente sua invulgaridade o recomenda a espíritos que estão cansados daquilo que é habitual. Sua obra não é ócio literário, esteticismo ou algo semelhante; nasce da mais alta aspiração que um poeta possa ter. Mallarmé foi ouvido e sua poesia frutificou. Demonstram-no os nomes europeus de George, Valéry, Swinburne, T. S. Eliot, Guillén, Ungaretti.

Antes de mais nada é preciso indicar em que residem as singularidades de Mallarmé. Referimo-nos — como também no correr desta exposição — apenas à segunda fase de sua poesia, fase que começa em 1870. Suave, discreta, mas perceptível, esta agita-se num espaço quase carente de ar. Cada poesia isolada tem várias camadas de significação que se sobrepõem uma às outras, a última das quais se perde em possibilidades de sentido mal compreensíveis. Mallarmé aperfeiçoa a concepção, conhecida desde Baudelaire, que a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora mas, sim, de formar a realidade. Ele a aperfeiçoa dando-lhe um fundamento ontológico. Além disso, fundamenta ontologicamente a obscuridade do poeta assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante; pois a união entre idéia artística e reflexão sobre a arte é agora exaltada nele por um pensamento que gira em torno do Ser absoluto (equiparado ao Nada) e em torno da relação deste para com a linguagem. Teórica — e sempre prudentemente —, este pensamento se manifesta nos ensaios de *Divagations* e em algumas cartas. Mas encontra sua configuração verdadeira na poesia. Isto não deve ser mal-entendido, como se se tratasse de uma poesia doutrinária. Ao contrário, a poesia quer ser o único lugar no qual o absoluto e a linguagem podem se encontrar. Assim, a lírica é transportada a uma altura que nunca havia atingido na literatura posterior à antiguidade. Por certo não é uma altura feliz; falta-lhe a transcendência verdadeira, faltam-lhe os deuses.

Tudo isto se explicará melhor mais adiante. O leitor pode perguntar-se: Esta poesia ainda é lírica? Por que Mallarmé não

exprime suas reflexões ontológicas numa exposição conceitual inequívoca? Talvez se possa responder à última pergunta: não o faz porque fixá-las numa exposição inequívoca implicaria a perda do misterioso e o que lhe importa é justamente aproximar-se o mais densamente possível deste. O curso de sua criação poética e de seu pensamento não deriva do mundo empírico ao ontologicamente universal mas, em sentido inverso, vai do ontologicamente universal ao mundo empírico. Sua lírica serve-se de objetos simples: vaso, consolo, leque, espelho. São, é verdade, desconcretizados, transportados à ausência, e tornam-se veículos de uma corrente invisível de tensão. Todavia, graças à palavra que os nomeia, para a representação eles estão presentes, adquirindo um insólito acréscimo de sentido, pois aquela corrente invisível de tensão incorpora-se a eles. Penetra-os a tal ponto que os objetos simples de nosso mundo vêm colmados de mistério até seu âmago. E vêm substituir todo o real que os circunda. E justamente por não se utilizar de conceitos, mas por imprimir de modo profundo o Ser absoluto, o Nada, nos objetos mais simples, Mallarmé torna-os enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares. Eis por que sua poesia é lírica: é canto do mistério com palavras e imagens, cuja percepção faz a alma vibrar, mesmo que esta seja conduzida ao desconhecido.

Interpretação de três poesias:

“Sainte”, “Éventail (de Mme. Mallarmé)” e “Surgi de la croupe”

Como introdução a este difícil autor, é oportuno analisar, antes de mais nada, três de suas poesias embora, ao fazê-lo, não se possa evitar certo pedantismo.

O primeiro texto é “Sainte” (p. 53), cuja versão definitiva é de 1884. Aconselhamos ao leitor familiarizado com o francês que leia o original a meia voz, assim como as poesias seguintes, pois esta poesia quer atuar em primeiro lugar sobre o ouvido, a fim de preparar, mediante seus estímulos sonoros entrelaçados, a íntima percepção de seu conteúdo anormal.

A la fenêtre recelant
 Le santal vieux qui se dédore
 De sa viole étincelant
 Jadis avec flûte ou mandore,
 Est la Sainte pâle, étalant
 Le livre vieux qui se déplie
 Du Magnificat ruisselant
 Jadis selon vèpre et complie:

A ce vitrage d'ostensoir
 Que frôle une harpe par l'Ange
 Formée avec son vol du soir
 Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
 Ni le vieux livre, elle balance
 Sur le plumage instrumental,
 Musicienne du silence.

Santa

A janela que esconde
 O velho sândalo de ouro desmaiado
 Da viola cintilante
 Outrora com flauta ou mandora,
 Está a Santa pálida, mostrando
 O velho livro que se desdobra
 Do Magnificat jorrando
 Outrora segundo vésperas, completas:

A esta vidraça de ostensório
 Que a harpa do Anjo aflora
 Formada com seu vôo vespertino
 Para a delicada falange

Do dedo que, sem o velho sândalo
 E o velho livro, ela balança
 Sobre a plumagem do instrumento,
 Musicista do silêncio.

O texto, metricamente impecável, consta de um período único, nem sequer terminado. Sua tessitura, longe de toda ostentação oratória, não pode ser mais simples, ainda que se necessite um pouco de tempo para encontrar a solução, ou seja: "À la fenêtre... est la Sainte... À ce vitrage..." Consiste em uma determinação adverbial, em uma breve oração principal, com o mais ameno dos verbos ("est"), em uma aposição como que retardada. Todavia esta tessitura fundamental está oculta pela inserção da primeira estrofe, pelas integrações análogas a orações secundárias da segunda e, finalmente, pelas orações se-

cundárias da terceira e quarta estrofes. A aposição ("À ce vitrage") paira no ar, as orações que seguem não mais se arredondam num quadro expressivo terminado, porém deixam o todo correr livremente, no aberto. O movimento do período, em verdade simples, mas elítico em si mesmo, dá lugar a um modo de falar murmurante, no limiar do silêncio (aliás nomeado na última palavra).

Desta poesia existe uma versão que remonta a quase vinte anos atrás. Intitulava-se: "Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin". De todo o título restou apenas: "Sainte", portanto o mais geral e o mais indeterminado. A desrealização apoderou-se também do título, tirando-lhe toda limitação inequívoca.

No poema existem alguns objetos, uma janela, um instrumento velho de madeira de sândalo, uma redoma de ostensório, uma harpa, um livro com o texto do Magnificat. Mas mantêm uma relação enigmática entre si ou nem sequer estão presentes como objetos. Do ponto de vista sintático, a redoma do ostensório parece ser uma aposição explicativa à janela. Então a redoma seria o mesmo que a janela? Segundo a ordem normal das coisas, seria difícil imaginá-lo. A harpa da terceira estrofe é "formada com o vôo vespertino de um anjo". Seria uma metáfora para indicar a asa do anjo? Mas, a seguir, parece ser de novo uma harpa, uma plumagem que serve como instrumento musical. É asa e harpa, não apenas metáfora, mas identidade — procedimento este que já conhecemos em Rimbaud. A poesia move-se em um âmbito onde as diferenças reais são suprimidas e onde tem lugar um múltiplo transmutar de uma coisa na outra. Mas ocorre algo mais. A viola é "ocultada" pela janela e, portanto, não existe objetiva, mas apenas lingüisticamente. Flauta e mandora (uma espécie de alaúde) só existem na lembrança do "outrora". O velho livro com o Magnificat, em verdade existente, com suas pormenorizadas qualidades, tampouco pertence ao presente: suas notas dimanavam "outrora". Mas, a partir da terceira estrofe, o afastar-se das coisas propaga-se cada vez mais. A transição está constituída por aquela harpa que é, ao mesmo tempo, asa de anjo, uma identidade irreal. E todo o resto é uma ausência definitiva. A santa tange *sem* o velho sândalo, *sem* o velho livro. Mas tange afinal? Seria melhor dizer que permanece em silêncio, musicista do silêncio.

Vê-se, portanto, que o objetivamente presente é mínimo, consistindo em elementos não interpretáveis ou em uma identidade irreal de coisas diversas, para ser arrastado, finalmente, pelo aniquilamento e relegado à ausência e ao silêncio. Nenhum acontecimento objetivo, nenhuma ação da "santa" leva isso a efeito, mas tão-só, a linguagem. Enquanto provoca este afasta-

mento e, portanto, aniquilamento dos objetos, a linguagem confere ao mesmo tempo ao aniquilado uma existência na linguagem. Estes objetos rejeitados estão presentes exclusivamente na linguagem. Trata-se de uma presença espiritual e, é verdade, tanto mais absoluta quanto mais os objetos são suprimidos em sua existência empírica.

A poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem. Ele ocorre num momento particular que, por sua vez, também relega os objetos de sua presença. Isto já se mostra desde o início do poema. O ouro da cor do sândalo, apagando-se, cria uma luz mortiça, uma atmosfera crepuscular. "Vésperas" e "Comple-tas", ainda que referidas a um tempo passado, acentuam a impressão do entardecer. Todavia, não é uma determinada hora do entardecer na qual se deveria imaginar a existência da santa. Trata-se, por assim dizer, de uma temporalidade do entardecer, do tardio absoluto, pura e simplesmente, da categoria temporal adequada ao afundar-se e ao aniquilar-se. Esta impressão se acentua na designação, agora clara, do "vôo vespertino" da terceira estrofe; vôo este que também é subtraído ao tempo empírico. Além disso, considerando-se o "velho", usado quatro vezes, assim como a peça de antiquário, que é a mandora, têm-se provas suficientes que se deve entender esta hora tardia de modo absoluto. Os objetos concretos estão aniquilados; as determinantes de tempo, que lhe pareciam inerentes, desprendem-se deles. Numa harmonia irreal com a ausência, com o Nada, as indicações de tempo, tornadas absolutas, constituem a substancialidade do tardio e do antigo — uma substancialidade que, por sua vez, torna-se completamente livre, apenas partindo do pressuposto de um espaço vazio de objetos.

A viola está oculta pela janela; flauta e mandora são evocadas só lingüisticamente. Por que existem, ainda que seja "apenas" na língua? São instrumentos musicais, como a harpa irreal. Tais objetos ocultos, ausentes ou irrealis, são sustentáculos de uma substancialidade — no caso, sonora —: a música. Mas o que ocorre com esta música? A santa não toca. A música é silêncio mas, justamente por isso, é uma substancialidade que, com a substancialidade do entardecer e com o afastamento dos objetos, tem uma existência espiritual na linguagem, e apenas nela.

Esta poesia de Mallarmé, uma das mais belas e puras que escreveu, ocupa, certamente, nossa percepção visual e, talvez, também acústica. Mas com o perceptível realiza-se uma transformação rumo ao insólito e provavelmente também ao inquietante. Na perfeição de seu metro, na pureza de seu murmu-

rar sonhador, realiza atos anormais. Aniquila os objetos para elevá-los a essências absolutas, que subsistem muito mais definitivamente na linguagem, pois nada mais têm a ver com o mundo empírico. Graças a isto, aparece, entre eles, uma relação desvinculada de toda a ordem real.

É necessário percorrer um longo caminho para se reconhecer tudo isto. Precisa-se, na realidade, daqueles "óculos cerebrais" de que Maurice Barrès falava ironicamente quando criticava Mallarmé. Pois tal lírica nada mais tem a ver com poesia de sentimento, poesia de vivência, poesia de experiência. De forma estranha, mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas de matemática.

O segundo texto é o soneto "Éventail (de Mme. Mallarmé)", do ano de 1887 (p. 57).

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

Leque (de Mme. Mallarmé)

Tendo como por linguagem
Apenas um adejar no espaço
O futuro verso se liberta
Da preciosa morada

Asa em surdina mensageira
 Este leque se é ele
 O mesmo pelo qual atrás
 De ti brilhou algum espelho
 Límpido (onde vai deslizar
 Perseguida em cada grão
 Um pouco de invisível cinza
 Única a me entristecer)
 Sempre assim ele apareça
 Em tuas mãos sem preguiça.

Poder-se-ia dizer à primeira vista: um motivo tradicional na forma tradicional. Tradicional (mesmo se usado raramente na França) é a forma inglesa do soneto. Tradicional é o motivo, o leque de uma senhora; a poesia galante dos séculos anteriores gostava de coisas deste gênero. Porém, *o que* está expresso nesta forma, *por que* foi escolhido este leque tão sem importância, quase fútil, e *como*, enfim, este motivo objetivo se entrelaça com um tema ideal — constitui algo que nada tem de tradicional. O que impressiona o leitor, a incompreensibilidade, observada já na maneira de tratar a linguagem, não é, de forma alguma, tradicional. A poesia não tem pontuação. A única indicação tipográfica sobre uma articulação de sentido são os parêntesis na terceira estrofe; não contribui muito para a compreensão mas, em todo o caso, não interrompe o constante murmúrio sonhador da linguagem que também aqui se volta a ouvir. O início da primeira e da segunda estrofes é de uma densidade concisa de difícil penetração; na segunda, trata-se de evocações; também a locução adverbial “tout bas” é tratada ousadamente como evocação. Este verso da segunda estrofe é um exemplo do estilo tardio de Mallarmé que deseja que as palavras não falem mediante relações gramaticais, mas irradiem de si próprias suas muitas possibilidades de sentido. Também se tem dificuldade em reconhecer a tessitura da oração, pelo menos a partir da segunda estrofe. “Cet éventail... toujours tel il apparaisse”, estão relacionados. Mas o arco formado por estes dois grupos de palavras abrange tantas inserções que, na leitura, se tem a sensação de uma oração elíptica. A tessitura da frase está dilatada ao extremo e provoca a mesma ambigüidade que o conteúdo.

Embora o título nomeie o leque, o texto afasta-se de imediato deste objeto preciso, acolhe de seu círculo de significação apenas “battement” — palavra esta que, ela própria, é apenas um fragmento: a expressão completa deveria ser “battement d’ailes” (bater de asas). O fragmento que restou tem significação

mais geral, indo muito além de seu âmbito verbal relacionado a “leque”. Não se refere, de forma alguma, ao leque mas, metaforicamente, à poesia, à poesia futura, ou seja, à poesia ideal (“le futur vers”). Portanto, já na primeira estrofe, não tem lugar a representação de um objeto, mas um movimento de afastamento dele; não é o objeto que se torna nítido; nítido, porém, é o processo de desconcretização. O tema da primeira estrofe pode ser interpretado assim: a poesia futura não tem linguagem no sentido habitual, tem apenas “algo de semelhante” a uma linguagem que, contudo, quase nada é o movimento fútil de um simples adejar no espaço, para o alto, para a idealidade; e esta poesia se afasta de tudo o que é habitual e cômodo (“se dégage...”). Com seu modo sereno, Mallarmé expressa o mesmo que Rimbaud: “Uma tempestade abre brechas nas paredes, dispersa os limites das moradias” (“Nocturne vulgaire”).

A partir da segunda estrofe, o texto fala do leque. Após as palavras do verso inicial, de difícil explicação sintática, parece que uma realidade, delineada nos mais delicados perfis, se faz sentir para depois, também ela, ser afastada. É verdade que o leque é nomeado. Todavia se faz a restrição “se é ele”; portanto, o leque é, de novo, imediatamente relegado ao indeterminado, hipotético. Isto se repete, de modo diferente, quanto ao espelho: este “brilhou” através do leque, portanto, já não está presente. Chama-se, de mais a mais, “quelque miroir” — um pronome que Mallarmé utiliza muito amiúde, como um terceiro artigo, o artigo da indeterminação. Neste espelho, tornado ausente, ocorre algo que cria uma nova não-presença. Uma cinza invisível cairá no espelho. Não ficamos sabendo o que é a cinza — talvez seja o cabelo encanecido da pessoa a quem se dirige o poema? Mas esta dúvida deve permanecer em suspenso. É suficiente que a cinza exista lingüisticamente. Não existe como objeto, é invisível, só virá e será, ademais, “perseguida em cada grão”. Tem-se de reparar nestes versos, como aliás sempre em Mallarmé, não no sentido das palavras em primeiro plano, mas nas categorias com as quais a linguagem maneja o concreto, por exemplo: passado, futuro, ausência, hipótese, indeterminação. Estas categorias dominam também a conclusão da poesia. O leque deve permanecer sempre assim: um adejar para o alto, um objeto hipotético que está em ligação misteriosa com o espelho antigo, com o brilhar antigo, com a cinza futura.

A poesia dirige-se a um tu, mas esta interpelação é tão insignificante quanto os resquícios de sinais humanos, como a “cinza” e como a “tristeza”. Não existem sentimentos ternos nem galanteios neste texto. Até mesmo a dor é desvinculada do sentir.

Domina uma frieza tranqüila que elimina tanto o real como o humano. Também aqui a ausência dos objetos possui um nível superior à sua presença; eles existem apenas na linguagem. Estão subtraídos de sua comodidade habitual. Enquanto a poesia realiza esta subtração, cumpre, ela própria, o propósito desejado na estrofe inicial: “desvincular-se do lar”. “Éventail” é, como quase toda a lírica de Mallarmé, uma poesia sobre a criação poética. O esquema ontológico impõe-se: os objetos, enquanto conservam sua presença real, são impuros, não-absolutos; só ao se anularem possibilitam o nascimento, na linguagem, de suas forças essenciais puras. Tal linguagem, confrontada à linguagem corrente, só pode ser uma linguagem irreal (“eine Als-ob-Sprache”), uma linguagem transcendente, que se preserva de toda interpretação única de sentido. Só pode ser um adejar, uma atmosfera de sentido com muitas irradiações, na qual tudo é movimento, nada é limitação.

Sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias. Consegue, assim, um sentido de mistério que não só liberta da realidade opressiva, como em Baudelaire e em Rimbaud, mas permite que a transcendência vazia, interpretada ontologicamente, se expresse também na linguagem, mediante o total afastamento do familiar.

E, por fim, o terceiro texto, um soneto sem título, de 1887 (p. 74):

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, Sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres!
A rien expirer annonçant
Une rose dans le ténèbres.

Surgido da garupa e do salto
De um vidro efêmero,
Sem adornar a vigília amarga,
O colo ignorado se interrompe.

Creio que duas bocas não beberam,
Nem seu amante nem minha mãe,
Jamais à mesma Químera, eu,
Silfo deste gelido teto!

O puro recipiente de bebida alguma
Senão da viuvez incansável,
Agoniza mas não consente,

Ingênuo beijo dos mais fúnebres!
A nada expirar anunciando
Uma rosa nas trevas.

O soneto é severo na forma, também no sentido de suas três orações estarem distribuídas segundo o preceito da articulação clássica do soneto: enquanto os dois quartetos consistem de dois períodos distintos, os dois tercetos se fundem num período único. Isto é congruente com a sequência gradual da exposição. Mas o que existe de formalmente correto, desta vez também numa sintaxe que só levemente se afasta do normal, apresenta, por outro lado, um conteúdo absolutamente obscuro. A linguagem se apresenta como se dissesse as coisas mais óbvias — e diz as mais enigmáticas. Temos de decifrá-la acuradamente, até o ponto em que a decifração volte a ser percepção auditiva e aquilo que se descobriu por meio da reflexão possa de novo cantar e perder-se no incognoscível.

É possível aproximar-se do poema, observando as fases de seus movimentos. A primeira estrofe contém o movimento do surgir que é interrompido de súbito. Surgir de quê? De *croupe* (garupa, redondez) e *bond* (salto). A linguagem coloca no mesmo plano um valor espacial (redondez) e um valor dinâmico (salto), ordenando coisas heterogêneas juntas. Estas duas coisas são ainda desconhecidas. Pertencem ao “vidro efêmero”. Este é, por certo, um objeto, mas definido tão genericamente que não se pode, a princípio, identificá-lo e, da mesma forma, se tem de aceitá-lo como desconhecido. Este procedimento é intencional. O texto inicia no indeterminado e no genérico toda vez que se trata de objetos. Precisos são, porém, os tipos de movimentos que, além disso, envolvem o próprio objeto, transformando sua linha estática em um “salto”. Só mais tarde, na terceira estrofe, depois de completada a desconcretização, comparece o nome exato do objeto de cristal: “o recipiente puro”. Este aparece

atrás do véu de movimento — porém, só por um instante. Além do mais, o recipiente só é visível a muito custo. O adjetivo *pur* (que com característica de ambigüidade significa tanto “simplesmente” como “puro” — puro de todas as imisções que alterem a forma) por ser apenas uma qualificação formal, pouco contribui para tornar o recipiente visível. O texto aproxima-se meramente um pouco mais do objeto concreto, mas não o fixa solidamente.

Mallarmé gostava de falar do “ilusionismo” da arte. Referia-se, com este conceito — entre outras coisas — a versos nascidos de um jogo secreto de combinações da linguagem; mesmo se o leitor chega a descobrir o truque, este fato não prejudica a dignidade do verso, porquanto este poeitar joga, de qualquer forma, um grande jogo. No epitáfio de Poe figura um verso semelhante: “calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur” (“bloco sereno, caído embaixo por um desastre obscuro”; p. 70). O verso refere-se tanto a Poe, como a seu túmulo e à poesia em geral. Teria sido mais natural “astro obscuro” (já que Mallarmé, em sua prosa, fala algo semelhante a respeito de Poe). Mas o verso evita a palavra mais natural e coloca em seu lugar a palavra oposta — conseguindo um expressão de sentido profundo para a poesia. A palavra evitada (*astre*) foi a que deu origem àquela que existe atualmente (*désastre*). Ilusionismo e magia da linguagem.

Esta magia deve atuar também no primeiro verso do soneto. “Redondez” (mais exatamente: garupa) e “salto” são, por certo, designações para indicar o volume do recipiente e a linha movimentada de seu perfil. São todavia insólitas para o sentido lingüístico francês. Surge a suspeita de que elas poderiam ter outra origem que não se referisse às coisas. No âmbito de significado de *vase*, encontram-se também *coupe* (taça) e *fond* (fundo, base). O texto evita estas duas palavras que se nos ocorrem facilmente, mas usa-as como impulso para palavras de sons semelhantes — nascendo, assim, com o efeito desejado do insólito, *croupe* e *bond*. O ilusionismo tem um certo sentido profundo que o sorriso característico de Mallarmé apenas encobre ironicamente. Apresenta uma analogia com o procedimento geral de sua lírica que experimenta todas as singularidades para despertar os espíritos dormentes da linguagem. O emprego do impulso da palavra não seria possível, se o estilo de Mallarmé, de antemão, não se esforçasse por fugir da designação normal dos objetos e não estivesse absolutamente conforme o anseio de afastar-se da objetividade normal. Quando o pintor Degas, que ocasionalmente também escrevia poesias, se queixou de que lhe ocorriam idéias em excesso ameaçando destruir seus poemas,

Mallarmé respondeu: “Versos não se fazem com idéias, mas com palavras”. Valéry, que conta este fato em seu livro sobre Degas, acrescenta: “Todo o segredo está aí”. Mallarmé, como a maioria dos líricos modernos, está imbuído da convicção de que as palavras encerram forças mais poderosas que as idéias.

Voltemos a nosso soneto. Quem é que salta e se interrompe de pronto? “O colo ignorado.” Talvez se trate do colo do recipiente. Mas também poderia ser algo diverso. Entramos, de novo, no jogo de ilusionismo da linguagem que desta vez apresenta outra variante. Numa carta anterior, Mallarmé comenta uma de suas poesias e observa: “O sentido — supondo que a poesia o contenha — é evocado por um reflexo interior das próprias palavras” (a Cazalis, 18 de julho de 1868). Com estes termos, quer dizer que uma palavra pode estender sua significação para outras palavras que nada têm a ver com ela, do ponto de vista objetivo. No soneto, uma destas palavras é *fleurir* (adornar com flores). Esta serve para evocar, mesmo se só secundariamente, a imagem da flor — e a reflete sobre o “colo”: colo de uma flor, isto é, haste de uma flor. É provável que deva surgir esta imagem, visto que no último verso da poesia figura “uma rosa” que, por sua vez, se reflete agora no colo. É muito provável, mas não incontestável, pois não se pretende um sentido inequívoco nas coisas concretas.

Inequívoco é, porém, outro fato: Notem-se palavras como “efêmero”, “sem”, “amargo”, “ignorado”, “interromper-se”. Designam negatividades, a mais forte das quais é o fato de o colo ser ignorado: a haste da flor — admitindo que seja ela — não existe. Estas negatividades estendem-se, agora, com a mesma constância que em “Sainte” e em “Éventail”. Aquele que fala, na poesia, é um silfo, um ser mítico (que se encontra na obra de Paracelso). Tudo o que chegamos a saber dele é que seus pais não amaram (note-se a inversão da ordem normal: “nem seu amante, nem minha mãe”). Quem se acostumou a interpretar a poesia de Mallarmé compreenderá esta expressão: também o silfo não existe. O recipiente contém o vazio, está próximo da morte, não permitindo que nada que viesse a anunciar uma “rosa nas trevas” se exale. A rosa, em Mallarmé, como toda flor, é símbolo da palavra poética, e o final significa: o recipiente vazio no qual tudo é fracasso, nem sequer consente a palavra libertadora que ainda assim seria redentora, mesmo se fosse nas trevas¹.

1. A significação de “flor”, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística (*flos orationis*, p.ex., Cícero, *De orat.* III, 96). Mallarmé conhece tal significação (p. 828).

O soneto é uma poesia das negatividades. Em primeiro plano, estas se referem ainda a objetos: a flor que não existe, o silfo que não existe, o vazio do recipiente. Mas, no conjunto, o negativo é entendido como essência categórica em geral que tem uma amplitude maior do que a de seus vetores empíricos. Tal poesia ainda é possível, tão-só porque algo tão abstrato como a essência do negativo tem de apoiar-se na palavra. A poesia fala por palavras e, portanto, por restos de representações, porém de tal forma que as transforma em sinais para a essência do negativo. Na palavra que expressa algo de objetivamente ausente, está presente o negativo. Porém, de modo incompleto, pois nem mesmo esta palavra chega à "rosa" libertadora, ao absoluto converter em linguagem do Nada, da idealidade pura. Só aquilo que não consegue transformar-se em linguagem absoluta, converte-se em palavra: precisamente, nesta poesia. Aquilo que fracassa ante a aspiração ontológica, triunfa como poesia.

No mais profundo desta poesia de Mallarmé domina a clareza. Mas sua linguagem é um mistério que canta e protege o pensamento ontológico do desgaste.

Evolução do estilo

Mallarmé procedeu lentamente; não se precipitou. Levou a cabo sua obra, lutando tenazmente contra uma profissão da qual não gostava (era professor de ginásio), contra uma pobreza às vezes grande, contra uma insônia de origem neurastênica que o atormentou durante anos. Por amor desta obra, impôs-se um labor não inferior ao de uma disciplina ética. A redação definitiva de cada uma das poesias se estendeu muitas vezes por um período de vinte, e até mesmo trinta anos. Como em Baudelaire, também nele os temas fundamentais aparecem logo. O desenvolvimento ulterior consistiu numa reelaboração múltipla dos primeiros esboços. É um desenvolvimento da dimensão interior, não exterior. Como já se pode depreender de uma carta de julho de 1866, Mallarmé estava seguro de ter em mãos as linhas de sua obra futura. A obra deveria, como em Baudelaire, tornar-se um todo arquitetônico. Porém não chegou a ser. A temática fragmentária, na qual pensava e pela qual escrevia, não chegou a compor um livro organicamente estruturado, como *Les Fleurs du Mal*. Todavia, suas partes isoladas repousam num fundamento sólido. O que nos deixou, fragmentariamente, é obra construída e não acúmulo de detalhes. O fato de ser fragmentária,

não é consequência de uma falha pessoal, mas de um ideal sobre-humano. No caso de Mallarmé, como no de Baudelaire, não se pode falar de esterilidade. Os textos que escreveu ao lado das obras principais afastam tal julgamento. A eles pertencem *Contes Indiens* (escritos em torno de 1893), uma obra-prima da prosa francesa ainda pouco apreciada, na qual sua obscura arte poética se distende na alegria da fábula; além deste texto, há os muitos versos de ocasião, as muitas cartas em rima e, por fim, as frases para exercícios que havia preparado para suas aulas de língua inglesa: aforismos maliciosos no lusco-fusco de uma profundidade de pensamento burlesco. Tem-se de agir com cautela na análise destes textos que ele próprio considera obras secundárias. São o transbordar brincalhão de sua fantasia, de seu instinto ao jogo que transforma todas as realidades e brotam da mesma raiz que a gravidade obscura de suas obras principais.

O que, na autêntica fertilidade de Mallarmé, foi um fluir caudaloso, um florescer e respirar, está comprimido nas poesias em elevadas tensões de energia nas mais restritas áreas lingüísticas. Pode-se observar este fato com ajuda das diversas redações de suas poesias. Toda nota demasiado forte, suspeita de ser oratória, desaparece. As palavras estereotipadas cedem às que têm valor de raridade. As curvas dos períodos transformam-se em frases atomizadas, de modo que as palavras, dispostas com a maior independência sintática possível, brilhem por si próprias. O objeto, mencionado no início de um poema, é removido para um trecho posterior, a fim de que o início esteja livre para uma expressão alheia ao objeto. Ou, se um objeto havia aparecido primeiro em sua totalidade simples e costumeira, faz-se em estilhaços nas redações posteriores, em detalhes isolados, plurivalentes. O número dos temas torna-se cada vez mais reduzido, o mundo dos objetos concretos, cada vez mais sem peso e, de modo inverso, cada vez mais anormal. Onde originariamente os versos contavam, descreviam, sentiam, portanto dirigiam a atenção para um conteúdo limitado, encontram-se agora versos que dirigem a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem.

Pode-se comparar este processo de reelaboração poética com hábitos afins de pintores de estilo vigoroso. De El Greco, há três versões de uma *Expulsão do Templo*. Enquanto as duas primeiras mantinham ainda uma certa proximidade à natureza, a terceira obedece, por completo, à lei de um estilo que transformou figuras e objetos, estendendo-os exageradamente, tornando-os longilíneos, empalidecendo-os e que agora desvia o olhar do tema para endereçá-lo à sua própria grafia. Um exemplo moderno são as oito litografias de touros de Picasso (1945/46).

Começam com uma representação fiel do natural, passam depois a uma redução anatômica e, depois, cubista do animal, e terminam com uma imagem linear, já apenas figurativa, totalmente incorpórea. Também aqui é o estilo metamorfoseante que tem de ser, primeiro, levado em consideração, e não o objeto metamorfoseado. Do mesmo modo como em Mallarmé.

Desumanização

Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural. Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, portanto, de um tipo de poesia que ainda estava, naquela época, personificada, com grandeza, por Verlaine. É verdade que também a lírica anterior, desde os trovadores até à época anterior ao Romantismo, só em alguns casos recorre a vivências, só raras vezes é comunicação, em forma de diário, de sentimentos pessoais; o equívoco de alguns historiadores da literatura, contagiados pelo Romantismo, fez com que se considerasse a lírica, em seu conjunto, desse modo. Ainda assim, a lírica estilizada, a lírica antiga, à base de variações artísticas sobre o geral, se movia dentro do círculo que era familiar ao homem. A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal. Nenhuma das poesias de Mallarmé, analisadas acima, poderia ser interpretada biograficamente, mesmo se por razões de curiosidade e comodidade este tipo de análise tenha sido tentado repetidas vezes. Mas tampouco há alguma poesia que se possa interpretar como linguagem de uma alegria que todos nós conhecemos, de um pesar que cada um compreende, porque o tem dentro de si. Mallarmé compõe suas poesias a partir de um centro para o qual é difícil encontrar um nome. Se quisermos designá-lo de alma, pode-se fazê-lo com a reserva de que com esta palavra não se pretende abarcar os sentimentos diferenciáveis mas, sim, uma intimidade total, a qual abrange tanto as forças pré-racionais quanto as racionais, tanto estados de ânimo oníricos quanto abstrações ferrenhas, e cuja unidade é perceptível nas correntes de vibrações da linguagem poética. Mallarmé continuou o caminho que Novalis e Poe tinham recomendado, o caminho que conduz do sujeito poético a uma neutralidade suprapessoal.

Ele próprio aludiu amiúde a este ponto. Assim, fala certa vez que lírica é algo consideravelmente distinto de entusiasmo

e de delírio, e é antes uma elaboração precisa das palavras a fim de que se tornem uma “voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor” (p. 333). Este é um princípio fundamental da lírica absoluta, cujo som não mais parece provir de nenhuma boca humana, nem penetrar em ouvido humano algum. Em outra ocasião, Mallarmé chama o espírito poético de “centro vibratório de uma espera indefinida” (p. 386) — uma fórmula na qual é de se notar a ausência de qualquer conceito normal para indicar a alma ou algo similar. Há, porém, expressões mais simples. “A literatura consiste em eliminar o senhor fulano de tal que a escreve.” (p. 657) Escrever poesia é “aniquilar um dia da vida ou morrer um pouco” (p. 410); significa “consagrar-se a uma tarefa singular completamente diversa de tudo quando tenda à vida” (p. 552). Por contemporâneos do poeta, sabemos que excelente pessoa era Mallarmé: afável, cortês, compassivo para com as inquietações dos demais; ele próprio muito emotivo. De tudo isto, em suas poesias, só ficou a suavidade, o famoso falar em voz baixa de que gostava também na conversação — mas não sua humanidade emotiva. Certa vez, quando um visitante lhe perguntou ingenuamente: “Mas o senhor nunca chora em seus versos?”, respondeu prontamente: “E nem assô o nariz”.

Já nas primeiras poesias pode-se observar esta desumanização como, por exemplo, no trecho em prosa, “Igitur”, esboçado em 1869. O título (uma conjunção latina) indica um fantasma artificial que, parecendo-se a um homem, sem ser um homem, realiza um ato espiritual, ou seja, a auto-anulação no absoluto do Nada. A cena dialogada, *Hérodíade*, na qual Mallarmé trabalhou desde 1864 até o final de sua vida, e que permaneceu como fragmento, transfere um processo espiritual para a Salomé bíblica. A jovem, assustando-se com seu corpo, seus instintos, os aromas e as estrelas, descobre seu destino, o de ser um ente da idealidade pura. Salomé recusa-se à natureza, morre menina, entra na “noite branca de gelo e neve pavorosa”, numa espiritualidade que mata a vida, cujo único sofrimento continua sendo o de não poder tender ainda mais ao alto. “Du reste, je ne veux rien d’humain” (“De resto, nada quero de humano”): este verso pronunciado por sua boca poderia constituir o lema de toda a poesia de Mallarmé. Como em Baudelaire, a esta desumanização corresponde o afastamento da natureza vegetativa. As poucas coisas de que se serve a lírica de seus últimos tempos são quase sempre criadas artificialmente, objetos de quarto ou semelhantes. É verdade que ainda há flores; mas são flores cultivadas, símbolos inaturais da palavra poética.

Mallarmé conhece, sem dúvida, o tema primordial de toda a lírica, o amor. Todavia a situação amorosa é pretexto para exprimir atos espirituais, no mesmo plano de temas como o vaso vazio, o cálice ou a cortina de rendas. Até mesmo uma poesia mantida no plano da homenagem tradicional à mulher, como o esplêndido soneto "O si chère de loin..." (p. 61), de 1895, se afasta do sentimento amoroso natural mediante uma linguagem difícil e deixa transparecer, na experiência sutil, que o beijo mudo diz mais que a palavra, a experiência fundamental de Mallarmé, ou seja, que a palavra só descobre seu destino de ser "logos" no limite do silêncio, mas que também nele comprova sua insuficiência. É no soneto "Lá chevelure vol d'une flamme..." (p. 53), de 1887, que a superposição de uma situação espiritual à amorosa se apresenta do modo mais claro. O soneto move-se numa altura na qual as palavras deixam muito atrás o objetivo terreno do falar, isto é, o de ser comunicação numa tessitura clara de frases. Só fugazmente, num lugar de todo secundário, emerge um eu. Não há um tu, mas apenas um cabelo sobre uma fronte; mas este se transforma metaforicamente numa chama, da qual surge agora uma série inteira de imagens do fogo; eis aqui o acontecimento sensível da poesia. Mas atrás destas imagens ocorre algo de todo diverso, e é este o acontecimento autêntico: esperança na mais alta idealidade, ruína, duvidosa resignação ao finito. O jogo de metáforas liberta o objeto concreto, o cabelo, de sua matéria; o sentido interior do poema liberta o sentimento amoroso de sua essência. É a opção pelo não comum, não usual.

O que acabamos de dizer pode tornar-se evidente mediante confronto da poesia de Mallarmé com uma poesia temática e artisticamente afim, do italiano Marino, do início do século XVII, "Mentre che la sua donna se pettina". Segundo a lei do estilo barroco (com a qual Mallarmé tem, inconscientemente, um parentesco), também o italiano sobrepõe ao acontecimento objetivo (a amada penteia seu cabelo), uma densa moldura metafórica que procede de maneira muito complicada. Porém pode-se decifrar esta complexidade pois os meios que emprega consistem num patrimônio metafórico corrente (sobretudo "mar" = cabelo, e daí, "navio", "naufrágio" etc.). O leitor de então (como o atual, se tem formação literária) pode-se orientar nesta poesia, à primeira vista difícil, porque tem um ponto de apoio em seu repertório conhecido de imagens que o poeta combina e varia, de forma refinada, apenas na superfície. Mas no soneto

de Mallarmé, as metáforas já não são compreensíveis a partir de uma tradição, e sim unicamente partindo da obra completa do próprio Mallarmé, em vista da qual se destacam como símbolos, muito amplos, de relações ontológicas. Soltam-se de sua motivação concreta, tornam-se independentes e alcançam âmbitos que nada mais têm a ver com o cabelo da amada. Outra diferença reside em que Marino compõe o poema sobre um efetivo acontecimento exterior (o pentear-se), enquanto em Mallarmé se trata, em primeiro plano, exclusivamente de um acontecimento aparente (o cabelo que cai sobre a fronte), atrás do qual se desenvolve um processo de tensão abstrato que não se refere a contato humano algum. Resulta da poesia de Marino um sentido simples: o amante contempla como a amada se penteia e toma consciência de seu amor dolorosamente feliz. Por outro lado, uma explicação completa do soneto de Mallarmé não é possível. Ela é impedida, de propósito, a fim de que permaneça aquele resto de plurivalência, que não lhe permite voltar ao mundo humano natural.

Confrontando-se as poesias de Mallarmé sobre a morte com as de outros líricos, chega-se a resultados análogos. Tome-se "Tombeu de Th. Gautier" (1872, publicação póstuma em *Toute la Lyre*, 1888) de Victor Hugo e "Toast funèbre, à Th. Gautier" (última redação, 1887) de Mallarmé. Lá, luto pelo morto, o qual se bem que tenha desaparecido, permanece humanamente próximo, um luto alentado por recordações do poeta da amizade de outrora e embelecido com imagens do além, plenas de eficácia oratória, mas sem pretensões, do ponto de vista ideal. Aqui, ao contrário, o morto é impelido a uma distância inacessível, arrebatado pelo pensamento de que também a alma morre com a morte, a qual só agora que o homem se extinguiu, se liberta em sua impessoalidade desejada — portanto, uma dupla desumanização. A primeira versão da poesia de Mallarmé, (que procede tematicamente como a última), é contemporânea à poesia de Victor Hugo. Não se pode pensar nos dois autores sem pensar no Romantismo. Um, já em idade avançada, foi um de seus fundadores e o tinha aperfeiçoado. O outro foi seu herdeiro decadente. Entre suas duas poéticas, contemporâneas, não há mais pontes.

A lírica como oposição, como trabalho e como jogo

Mallarmé estava firmemente convencido de que a poesia é uma linguagem insubstituível, o único campo em que se pode

suprimir por completo a causalidade, a estreiteza e a indignidade do real. Esta convicção assumiu por vezes formas de culto. Mas o poeta possuía suficiente bom gosto para chamar à ordem seus jovens admiradores quando estes lhe tributavam incenso demais. De resto, aquele culto do isolamento deve ser entendido como um esforço de preservar, no "rio da banalidade", uma ilha de pureza espiritual livre de um objetivo preciso. "Aos olhos dos outros, minha obra é o que são as nuvens no crepúsculo e as estrelas: inúteis." (p. 358) Mallarmé continua aquele processo que, do início do século XIX, conduziu a poesia à oposição contra a sociedade comercializada e contra a decifração científica do mistério do universo. Seria insensato menosprezar semelhante atitude como sendo apenas de cunho literário. É a forma, moderna apenas como tensão, de uma insatisfação ante o mundo que sempre se manifestou nos espíritos superiores.

Mallarmé não gostava de travar polêmicas. Porém, às vezes, mostrou seu desagrado sobre o ruído da publicidade. Reconheceu, com muitos contemporâneos, a força e o perigo do jornalismo. Demonstrava antipatia pelos "repórteres, que são induzidos pela massa a dar a cada coisa seu traço comum" (p. 276) e a nivelar o fato singular com um modo de escrever desembaraçado e rápido para satisfazer as necessidades cotidianas. Ao contrário, o livro (entendido como a obra espiritual, pura e simplesmente) era para ele criação que "vence o acaso, palavra por palavra" (p. 387). "Acaso" é uma palavra-chave, em Mallarmé, para indicar a simples realidade e, portanto, o oposto daquela necessidade que só sente o espírito quando obedece a sua lei própria. "Quem pensa, tem as mãos simples" (p. 412), diz em um trecho, explicando que o simples acha-se livre de todo compromisso. Por certo, trata-se da simplicidade da abstração que, ao separar-se do mundo comercializado, deixa atrás de si o homem natural. A modernidade é extrema, também na pretensão de domínio do espírito alheio à natureza. Também neste aspecto — além de outros motivos — pertence Mallarmé à ditadura da poesia moderna, já descrita a propósito de Rimbaud.

Para sua própria obra, tudo isto significa um esforço do mais tenaz trabalho. Este trabalho tende e tenta chegar àquela ambigüidade da palavra que — porquanto é entendida como marca coercitiva de tensões irreais —, de forma paradoxal, se poderia chamar de ambigüidade que é oportuna. Nada de inspiração que para o poeta equivale à subjetividade prejudicial. Fala de seu "laboratório", da "geometria das frases", vigia seu poetar altamente especializado com a responsabilidade de um

técnico — de um técnico da intelectualidade e da magia da linguagem. Seu canto é a obra de uma maestria fria que trabalha em condições que, sendo difíceis e impopulares, se chamam "hostis" (p. 535). O verso, nascido de tal trabalho, produz "de vários vocábulos, uma palavra nova, total", para assegurar nesta o "isolamento da linguagem" (p. 368) — o isolamento do curso funcional, o "girar sobre si mesmo do corpo universal da linguagem poética", como outrora tinha se expressado Schelling, num pensamento análogo, apesar de menos extremo. Também quem pronuncia tal palavra, o poeta, está isolado. É o "lamentável" aos olhos da gente do cotidiano, o "enfermo" eleito mas, justamente, por esse motivo, também o que está em condições de manejar as substâncias extremamente explosivas, encontradas em seu trabalho solitário da palavra. É evidente que toda esta atitude é um passo ulterior para o alto, no caminho trilhado desde Rimbaud: a poesia deve ser a anormalidade que virou as costas para a sociedade.

Às vezes, Mallarmé, por ironia, se permite indicar o sentido da poesia com conceitos que, no julgamento vulgar, poderiam ser a sentença de morte da mesma. "De que serve tudo isto? A um jogo" (p. 647), ou: "esplendor da mentira" (numa carta). Mas o ponto principal consiste nos significados não populares de tais conceitos. "Jogo" significa liberdade com respeito ao funcional, inclusive liberdade absoluta do espírito criativo; "mentira", a ambicionada irrealidade de suas criações e ambos os conceitos, em conjunto, significam, por sua vez, a transitoriedade daquilo que é alcançado em face à gravidade da tarefa. Também estes conceitos jogam; jogam, iludindo, com a verdade.

O Nada e a forma

A elaboração poética de Mallarmé consiste também em trabalhar na precisão formal do verso. Sua lírica observa as convenções das leis métricas, da técnica da rima e da estrofe. Mas este rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios. "Quanto mais estendemos nossos conteúdos e quanto mais os adelgamos, tanto mais devemos ligá-los em versos claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis", escreve numa carta de 7 de março de 1885 a R. Ghil. O contraste entre o "adelgado" (imaterial) do conteúdo e o vínculo da forma é o contraste entre perigo e salvação. Já tínhamos observado algo parecido

em Baudelaire. Em julho de 1866, Mallarmé, ainda numa carta a Cazalis, escreveu uma frase alusiva ao fundamento ontológico a que o papel da forma está relacionado em sua obra: "Depois de ter encontrado o Nada, encontrei a beleza". No conceito de beleza deve-se incluir também a beleza das formas metricamente perfeitas. O esquema ontológico de Mallarmé (naquela carta apenas intuído, só mais tarde tornado explícito) relaciona o Nada (o absoluto) com o "logos": o "logos" é a sede onde o Nada nasce para sua existência espiritual. Segundo uma antiga idéia românica, também as formas da poesia são fenômenos do "logos". A frase de Mallarmé pode ser entendida a partir daqui. Sua poesia, que aniquila toda realidade, clama bem mais fortemente pela "beleza", pela beleza modeladora da linguagem. O mesmo se verifica nas relações métricas, e contanto que satisfaçam às mais altas exigências, a linguagem torna-se o receptáculo salvador do que é nulo, objetivamente falando. A fundamentação ontológica da forma de Mallarmé será abandonada, mais tarde. Mas na lírica contemporânea — em Valéry, Guillén e nos poetas afins a estes — permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambigüidade exige a ligação da forma, como apoio num espaço sem coisas concretas, como caminho e medida para seu canto poético. Em 1921, Gottfried Benn falará reiteradas vezes da "potência do Nada que exige uma forma" (614, volume IV, p. 14). A interpretação que Mallarmé dá às formas confirma que a separação entre beleza e verdade, iniciada no século XVIII, tornou-se definitiva. Porém, justamente esta beleza da forma absoluta oferece a garantia de que nem sequer ante o Nada, o esplendor do "logos", da dignidade da essência humana não se extingue.

Dizer o que nunca foi dito; alguns recursos estilísticos

Serão sempre poucos os leitores que terão a paciência necessária para decifrar a linguagem insólita de Mallarmé. Ele mesmo contava apenas com estes poucos — admitindo-se que contasse com leitores. De qualquer forma que se queira julgar este modo anormal de dificultar a linguagem, deve-se reconhecer que não se trata de um fenômeno isolado, mesmo se extremo, da poesia moderna. Mallarmé esforçou-se, em muitas reflexões, em dar fundamento à sua linguagem singular. Suas reflexões giram em torno da idéia que se tem de restituir à linguagem aquela liberdade na qual ela fica aberta aos "raios pri-

mitivos da lógica" (p. 386), ainda não gasta por nenhuma finalidade de comunicação e ainda não cristalizada em clichês que impediriam a poesia e o pensamento de se exprimirem como algo completamente novo. Para Mallarmé, poetar significa renovar tão radicalmente o originário ato criativo da linguagem que o dizer seja sempre dizer o que não foi dito até então. É verdade que tais pensamentos já tinham sido expressos antes dele; mas ele os leva tão longe — teórica e praticamente — que a primeira formulação verbal do não dito deve conservar seu caráter originário, a fim de que, numa, por assim dizer, eterna não assimilabilidade por parte da compreensão limitante, fique impedida de retornar aos caminhos do habitual. Mallarmé deseja a palavra poética não mais apenas como grau mais alto e mais seguro da linguagem compreensível, mas como dissonância insolúvel a qualquer normalidade.

Os meios de semelhante linguagem poética têm de ser insólitos. Podemos aqui apenas fazer referência a eles. Assim se encontram verbos no infinito absoluto (em lugar da forma conjugada que seria de se esperar), participios segundo o modelo do ablativo absoluto latino, inversões gramaticalmente injustificadas, supressão da diferença entre singular e plural, emprego do advérbio como adjetivo, alteração da ordem normal das palavras, artigos indeterminados de gêneros novos e assim por diante. Em lugar de seguir as sucessões temporais e lógicas nas coisas e nos temas, Mallarmé realiza a tentativa quase impossível de expressar algo de simultâneo e até fora do tempo, por meio do desdobramento forçosamente temporal da linguagem. As preposições têm, cada uma a seu tempo e simultaneamente, várias significações. A técnica mais importante é a que funde o significado de uma palavra no da palavra que lhe está próxima: "As palavras resplandecem em seus mútuos reflexos", como afirma certa vez, de modo programático (p. 366). Em uma quadra dedicada a uma biblioteca, aparecem *livres* e *délivres*, como rima (p. 162); segundo a técnica citada, que possui um fundamento lingüístico-filosófico, entende-se *délivres* rimando com *livres*, ao mesmo tempo em sua acepção normal e também como derivação de *livres*, de maneira que nesta expressão "livros" e "livrar" se reúnem no significado de "livrar dos livros" (cf. 206, p. 9 e ss.).

Todavia, muito mais que na lírica, tais recursos aparecem em *Divagations*, prosa contrapontística cheia de sutilezas intrincadas, com a capacidade de entrelaçar uma linha de pensamentos numa segunda linha, de modo que ambos, às vezes até vários pensamentos, falem ao mesmo tempo. Este processo tem grandes similitudes com a música sobretudo porque, através

da contemporaneidade de várias linhas de pensamento, surge uma síntese em movimento que se sobrepõe a cada uma das linhas de pensamento como uma formação em si, comparável ao efeito auditivo sintético de um período musical contrapontístico.

Em sua totalidade, estes recursos estilísticos não poderiam ser adotados por ninguém. Também neste aspecto se confirma a não-assimilabilidade de Mallarmé. Só alguns destes meios voltam a aparecer na lírica posterior, sobretudo aqueles que servem à inversão ou ao entrecruzamento das ordens objetivas e à desconcretização do real. Os recursos estilísticos de Mallarmé se propõem a criar, em oposição à pressa moderna ao ler, uma esfera em que a palavra é restituída à sua originalidade e consistência. É significativo que isto só seja possível por meio da desintegração da frase em fragmentos. Descontinuidade em lugar de ligação, justaposição em lugar de conjugação de elementos: são os sinais estilísticos de uma descontinuidade interior, de um falar no limite do impossível. O fragmento adquire a categoria de símbolo da perfeição que se acerca: "Os fragmentos são manifestações nupciais da idéia" (p. 387). Também este é um princípio fundamental da estética moderna.

A proximidade do silêncio

Mallarmé conhece e quer a proximidade do impossível. É a proximidade do silêncio. O silêncio penetra em suas poesias por meio das coisas "caladas" (porquanto abolidas) e por meio de uma linguagem que se tornou, com os anos, cada vez mais concisa quanto ao vocabulário, cada vez mais suave quanto à musicalidade. Nas reflexões de Mallarmé, o "silêncio" constitui um dos conceitos mais freqüentes. Assim, por exemplo, poesia quer dizer "vão tácito ao abstrato" (p. 385), e seu texto, uma "evanescência" (p. 409), é um encanto que só se percebe por completo quando as palavras se tiverem perdido de novo no "solitário concerto tácito" do qual vieram (p. 380). A poesia ideal seria "o poema calado, em branco" (p. 367). Nestas frases retorna o pensamento místico para o qual a insuficiência da linguagem resulta da experiência do transcendente. Todavia, ele se tornou em Mallarmé uma mística do Nada, assim como em Baudelaire e em Rimbaud havia se convertido numa mística da transcendência vazia.

Mas Mallarmé sabia que a proximidade do impossível era também o limite de toda a sua obra. O soneto "Salut", que serve de introdução a seu volume de poesias, nomeia as três forças fundamentais de sua lírica e de seu pensamento: solidão (a situação primordial do poeta moderno), recife (contra o qual naufraga), e estrela (a idealidade inacessível que é a causa de tudo). Verbalmente, ele próprio reconheceu: "Minha obra é um beco sem saída". O isolamento de Mallarmé é um isolamento completo e intencional. Da mesma forma que Rimbaud, embora por caminho distinto, também ele impele sua obra até aquele ponto em que se anula a si própria e anuncia o fim da poesia em geral. O singular é que este processo se repete várias vezes na poesia do século XX. Deve, portanto, corresponder a uma profunda tendência do modernismo.

Obscuridade; confronto com Góngora

O isolamento de Mallarmé confirma-se também quando se compara o poeta aos líricos de épocas anteriores, estilisticamente afins a ele. Por causa de sua obscuridade, é comparado amiúde com um dos mais obscuros poetas europeus precedentes, o espanhol Góngora. De fato, ambos assemelham-se em muitas particularidades, e é também parecido o objetivo de sua técnica poética (por este motivo, as traduções espanholas de Mallarmé do século XX recordam tanto Góngora, e este efeito é também pretendido). Também em Góngora, o real e sua expressão linguística normal são eliminados por um mundo muito distante de representações originalmente criadas e por uma trama arabesca de frases ricas de curvas pouco transparentes, de metáforas e vocábulos estranhos, de veladas alusões e de subterrâneas associações de idéias. Todavia não se devem perder de vista as diferenças. Por enigmática que seja a poesia de Góngora, tanto no aspecto sintático quanto nas perifrases ocultas, ela se serve de um material simbólico e mitológico que era patrimônio comum tanto do autor como de seus leitores. A poesia de Góngora destinava-se a uma elite na qual o poeta podia pressupor o conhecimento de seletos estímulos estilísticos. Para ela, a poesia se oferece como oportunidade deleitável de resolver enigmas eruditos, para adestrar o espírito. O próprio Góngora havia dito tudo isto, empregando argumentos que já haviam sido sempre usados por autores e teóricos da poesia obscura: a obscuridade protege dos olhos vulgares, valoriza a obra, con-

firma o liame com uma aristocracia social ou espiritual. Aqui, portanto, se havia sempre pensado no contato com um grupo de leitores, mesmo se restrito em número. Uma carta de Góngora diz tudo quanto é necessário a respeito (em Góngora, *Obras Completas*, ed. Mille y Giménez, Madrid, 1943, p. 796). O deciframento das obscuridades de Góngora exige em essência a reconstrução de sua sintaxe e a redução de suas perífrases a seu conteúdo efetivo.

Este procedimento manifesta-se em Mallarmé de forma totalmente diversa. Só em sua obra juvenil entendia a obscuridade como proteção de uma indesejável popularidade (1862, em 171, p. 261 e ss.). A lírica madura de Mallarmé ainda mais que os versos de Rimbaud, não é destinada a um leitor predisposto a aceitá-la. Deve, — no melhor dos casos — criar seu leitor, como o especialista para seus textos especializados. A desumanização destrói o triângulo autor-obra-leitor e separa a obra das duas referências humanas. “A obra é impessoal e, tão logo se separa dela, não tolera a aproximação do leitor. De tal forma que a obra subsiste completamente de per si: criada e existente” (p. 372). Ademais, a simbólica de Mallarmé é autárquica. Os poucos símbolos que não derivam dele mesmo — como: cisne, azul, cabelo —, pertencem à tradição mais recente (Baudelaire); a maior parte deles são instituídos por ele próprio e podem ser compreendidos só a partir de si, por exemplo: vidro, geleira, janela, dardo. Aqui, como em outros aspectos, não há tradição alguma que venha em ajuda na decifração, seja sintática ou semântica. Também esta é uma notável diferença com respeito à poesia obscura de tipo antigo. O estilo simbólico moderno que transforma tudo em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar esta outra coisa numa tessitura de sentido coerente, deve necessariamente trabalhar com símbolos autárquicos que permanecem subtraídos a uma compreensão limitante. E finalmente, Mallarmé deriva a poesia obscura daquela obscuridade que reside no fundo primordial de todas as coisas e que só se “ilumina um pouco na noite do escrever” (p. 382 e ss.). Com estas palavras se quer dizer que obscuridade não é arbitrariedade poética, mas necessidade ontológica. A evolução de significado de uma poesia de Mallarmé pode, e até mesmo, deve ser suscetível de esclarecimento. Isto sucederá porém em detrimento da multiplicidade de referências em que vive a poesia. O intérprete de Mallarmé move-se neste espaço intermediário entre o entender e o reduzir.

Diderot, Novalis, Baudelaire tinham expressado a exigência de uma poesia obscura. Em comparação com a radicalidade agora alcançada, aquelas exigências apresentam-se modestas,

mesmo tendo preparado a evolução que, iniciada com Rimbaud, atingiu com Mallarmé um grau de premeditada obscuridade a que nenhum lírico, nem mesmo no século XX, quis ou pôde aspirar.

Esta poesia pode ser parodiada também por seu próprio autor. As missivas rimadas (p. 81 e ss.) são um exemplo de tais autoparódias de Mallarmé. Solicitado impacientemente por um jornalista para entregar um manuscrito, respondeu: “Espe-re ao menos até que eu tenha introduzido ainda um pouco de obscuridade”. Um visitante que queria saber se um soneto aludia ao vermelho do entardecer ou ao vermelho da manhã ou ao absoluto, recebeu a seguinte evasiva: “Não, à minha cômoda”. Na autoparódia (da qual só são capazes espíritos soberanos), revela-se uma força desta poesia obscura: sua liberdade de jogar e sua consciência de ser provisória. Todavia nem por isto ela é menos isolada.

Poesia sugestiva, não compreensível

Nesta poesia, a linguagem não é mais comunicação. Comunicação pressupõe comunidade com aquele a quem se comunica. A linguagem de Mallarmé é, porém, só exteriorização de si mesma. Várias vezes chamamos a atenção para o papel que o absurdo desempenha na poesia moderna. Está presente também em Mallarmé, ou mais precisamente, num fato que se pode formular de maneira aguçada: ele fala para não ser compreendido. Este fato adquire, porém, um aspecto um pouco menos absurdo, apesar de não menos anormal, caso se renuncie ao conceito usual de compreensão. Em seu lugar, deve-se colocar o conceito da infinita possibilidade de sugestão. A ambigüidade da lírica mallarmeana exerce um efeito imperioso sobre o leitor, enquanto as insólitas atrações musicais encantam seu ouvido. Mallarmé pensa num leitor “aberto à compreensão múltipla” (p. 283). De fato, sua lírica excita o leitor também a continuar o ato produtivo inconcluído que nela se realiza, mediante uma atividade produtiva ulterior a qual evita uma conclusão repousante da mesma forma que a poesia o evita. A infinita potencialidade na qual esta linguagem se move, só se estende ao leitor na medida em que ela o impele a uma potencialidade interpretativa de significado da mesma forma infinita. O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuín-

do decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor. Valéry, o maior discípulo de Mallarmé, expressará mais tarde esta idéia na frase: "Meus versos têm o sentido que se lhes dá".

Para indicar este contato já tão tênue com o leitor, Mallarmé usou o conceito de sugestão. Este conceito deriva em essência de Baudelaire que já o havia empregado em relação ao conceito de magia. Mallarmé, num ensaio escrito em 1896, reconheceu que o elemento comum dos estilos modernos reside no fato de que seu "idealismo evita as matérias naturais e também, por demasiado brutal, evita um pensamento exato que os ordene", para ser, ao invés, simples sugestão. Esta, como se lê mais adiante, é o contrário da descrição objetiva, é "evocação, alusão" (p. 365). Numa outra passagem: "nomear uma coisa significa tirar três quartas partes do prazer de uma poesia; este prazer consiste em adivinhar pouco a pouco; sugerir a coisa, eis a meta" (p. 869). Para Mallarmé como para quase toda a lírica vinda depois dele, é significativo que seja mantida a única ponte com o leitor no efeito sugestivo da poesia. Todavia uma união com o leitor não mais se realiza. A sugestão não oferece a um possível leitor nada mais que uma possibilidade de experimentar juntos uma vibração qualquer. Isto não exclui que o leitor reconheça os temas fundamentais decifráveis da lírica de Mallarmé e os siga até ao ponto em que eles se perdem no não interpretável, caso contrário, toda interpretação seria deveras sem sentido. Mas esta cognição não é mais forçada. O isolamento da poesia obscura não se elimina por vontade própria.

O esquema ontológico

a) *O afastamento do real.* Falamos várias vezes do esquema ontológico de Mallarmé. Este constitui o fundo verdadeiro de sua lírica madura. Como de uma grande distância, rege a evolução da poesia de tal modo que esta se converte na execução de um processo ontológico. Este esquema pode perceber-se pelo fato que os mesmos atos fundamentais voltam a aparecer sempre nas mais diversas poesias dando aos motivos, às palavras e imagens mais simples uma dimensão que não seria explicável por si mesma. As provas teóricas podem ser encontradas nas *Divagations* e em algumas cartas. Não é necessário empreender

aqui um exame crítico deste esquema; já que devemos avaliá-lo como sintoma do modernismo e não como realização filosófica. Seu conteúdo, absolutamente original, consiste em dar uma interpretação ontológica às experiências fundamentais do modernismo — experiências da paixão frustradora pela transcendência das incoerências, da ruptura — e de trasladá-la, daquela distância, de novo à lírica. Todavia sempre se deve insistir que a lírica não perde com tal pretensão, talvez excessiva, sua essência lírica. A maestria artística de Mallarmé consegue reunir o esquema ontológico e a palavra poética naquela esfera de som vibrante e de fascinante plenitude de mistério que sempre foi o terreno da lírica, mesmo se em proporções mais limitadas.

Dos textos analisados no início deste capítulo se pôde deduzir que um dos atos fundamentais da poesia de Mallarmé consiste em transferir o objeto concreto à ausência. Neste ato se manifesta, antes de tudo, o mesmo anseio de fugir da realidade que nas teorias de Baudelaire e na poesia de Rimbaud. E também se relaciona com os mesmos motivos históricos que explicam Baudelaire e Rimbaud — motivos que já discutimos nos capítulos precedentes. A estes acrescentou-se agora a crescente influência da literatura naturalista. Mas Mallarmé estende todos estes motivos à profundidade. A desrealização aparece nele como consequência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem.

Há muitas frases programáticas que provam seu objetivo artístico. "Exclua de teu canto o real pois é vulgar" (p. 73). Uma passagem em prosa contém, em resumo, a seguinte ordem de idéias: a natureza existe, a ela se podem acrescentar apenas invenções materiais, cidades, ferrovias; mas a verdadeira liberdade consiste em captar relações recônditas, graças a uma interioridade que se estende por apreciação própria sobre o mundo e o simplifica; e assim criação poética é: "criar a palavra para um objeto inexistente" (p. 647). A eliminação do real positivo e a introdução da fantasia criadora estão relacionados. Este fato conduz na poesia a um procedimento múltiplo, sendo peculiar a este o emprego simbólico de formas inorgânicas. Como em Baudelaire, aqui também metais, jóias, pedras preciosas convertem-se em sinais da espiritualidade superior à natureza. Daí seu papel na *Hérodiade* como equivalentes daquela fase mortificante da vida à qual se eleva a virgem. Daí o carinho com o qual Mallarmé descreve trajes de luxo e jóias na revista de modas *La Dernière Mode*, redigida por ele. Porém a desrealização mais intensa realiza-se ou através da já várias vezes mencionada transferência do concreto à ausência, ou evitando-se a univo-

cidade lingüística. Um meio para obter este último efeito é a perífrase. Aqui Mallarmé, em sua intenção estilística de suprimir a realidade, aproxima-se a particularidades da literatura barroca e de sua subespécie francesa, o preciosismo. Como este último, também em Mallarmé a perífrase tem o significado de aliviar uma coisa de sua materialidade brutal, assim como do desgaste de seu termo habitual. Mas vai mais além e se serve da perífrase para reduzir o objeto a qualidades que pertencem a esferas interiores. Em *Hérodiade*, há dois versos que dizem: "Acenda as luzes, onde a cera chora uma lágrima estranha no ouro vão, junto ao fogo ligeiro". É uma perífrase para indicar as velas. Porém estes objetos limitados são superados por muitas referências simbólicas: choro, vaidade, estranheza. Estas formam o conteúdo verdadeiro dos versos e já não se referem, de forma alguma, às velas, mas à situação interior daquela que fala e, mais além, aos temas fundamentais de Mallarmé.

b) *A idealidade, o absoluto, o Nada*. Ao anseio de fugir da realidade corresponde o anseio de encaminhar-se rumo a uma idealidade. Neste aspecto Mallarmé parece aproximar-se ao modo de pensar platônico. Assim poderia ser interpretada uma frase sua em prosa: "A transposição divina, por causa da qual o homem existe, vai do fato rumo ao ideal" (p. 522). Esta direção de baixo para cima tem, no entanto, o caráter muito pouco platônico visto que o "ideal" (designado aliás com uma palavra muito vaga) não possui existência metafísica alguma. Da mesma forma, todas as outras designações positivas da idealidade permanecem imprecisas. Só a designação negativa cria um conceito mais preciso: *le néant*, o Nada. Com este, completou-se o passo ulterior e mais extremo na linha que podemos seguir de Baudelaire em diante sob a fórmula de transcendência vazia.

Não se pode analisar aqui, em pormenores, os caminhos pelos quais Mallarmé chegou a este conceito do Nada. Não podemos aqui nem sequer considerar as possíveis influências, difíceis de deslindar, da filosofia alemã (Hegel, Schelling, talvez Fichte) e da teologia negativa. Só cabe fazer algumas indicações. De modo muito evidente Mallarmé, de 1865 em diante, introduz o "Nada" naquelas passagens de suas poesias cujos mesmos temas tinham sido expressos, em textos anteriores, com palavras como "azul", "sonho", "ideal". Diz numa carta de janeiro de 1866: "O Nada é a verdade". Os fragmentos de *Igitur* (1869), já mencionados, são um texto fundamental. Mostram o papel complementar dos dois conceitos, "o absoluto" e "o Nada". O primeiro indica uma idealidade da qual se eliminaram

todas as "casualidades" empíricas. O caminho rumo ao absoluto passa pelo "absurdo" (note-se a repetição desta palavra fundamental do modernismo também em Mallarmé), isto é, pela renúncia do habitual, do natural e vivente. Porém, o absoluto mesmo, que assim se chama porque deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada; o Ser puro e o Nada puro tornam-se idênticos (como em Hegel). "Igitur", a figura alegórica que dá título ao texto, desce às tumbas junto ao mar, levando consigo o frasco de veneno "que contém a gota de Nada que ainda falta ao mar"; joga os dados, e quando estes param, cessou o tempo e tudo o que há no tempo, a vida, mas também a morte; só resta o espaço vazio, o absoluto, o Nada.

Mallarmé é cauteloso o suficiente para não se aventurar em especulações acerca do Nada. Portanto, também nós devemos abster-nos de qualquer especulação. Mas é preciso, porém, apreciar o papel eminente que este conceito desempenha em sua lírica, e sublinhar o fato que num ápice da poesia moderna se anuncie com tanta insistência o mais negativo de todos os conceitos.

De toda forma, tem-se que evitar o equívoco de entender-se o Nada, aqui, como um valor qualificativo, no estilo, por exemplo, do niilismo moral. Trata-se de um conceito ontológico de origem totalmente idealista. O que preocupa Mallarmé é a insuficiência de todo fato real. Esta insuficiência só se pode sentir dentro de uma concepção idealista. Mas quando o idealmente acessível, a quem o fato real é comparado, é removido tão alto que nenhuma definição mais o toca e permanece na indeterminação pura, chama-se então, forçosamente, o Nada. Partindo dos esboços que Baudelaire traçou da idealidade vazia, Mallarmé transmite ao Nada, assim concebido, a qualidade de ser uma força da transcendência que domina e sobrepuja o espírito como um castigo. Do destino comum a toda a poesia moderna, o de não ter mais originariamente fé e tradição alguma, deriva a vontade de deixar não só vazia a transcendência (como fizeram Baudelaire e Rimbaud), mas de radicalizá-la no Nada. O niilismo de Mallarmé pode ser entendido como consequência de um espírito que esvazia todo real para satisfazer sua liberdade criativa. Pode-se falar de um niilismo idealista. Nasce de uma deliberação quase sobre-humana da abstração, de pensar no absoluto como a essência pura (livre de todo conteúdo) do Ser e de aproximar-se, experimentalmente, de uma poesia em que a própria linguagem torne presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real.

c) *O Nada e a linguagem*. A questão ontológica fundamental de Mallarmé se refere, porém, à relação entre o Nada e a linguagem. Esta é, para o poeta, uma questão vital. Em suas respostas, revivem resquícios da idéia grega de “logos”, sem que, no entanto, se possa distinguir qualquer contato com o grecismo. É, sem dúvida, possível que Mallarmé tenha pensado assim de forma autônoma e conduzido ao extremo as inspirações da teoria lingüística romântica — ignorando que nestas ressoa, muito longe, o pensamento grego sobre a linguagem. Em maio de 1867, escreve numa carta a Cazalis: “Sou agora impessoal, não sou o Stéphanie que conhecestes mas sim uma capacidade do universo espiritual, de ver-se e de desenvolver-se a si mesmo e, precisamente, através do que foi meu eu. Só me cabe aceitar os desenvolvimentos absolutamente necessários, para que o universo encontre neste eu sua identidade (*identité*)”. A formulação é um pouco descuidada; todavia seu sentido deveria ser claro: em lugar do eu empírico sucede um eu impessoal, que é a sede onde o “universo” realiza sua identificação espiritual. Ainda uma frase do ano 1895: “A nossa raça (= à humanidade) coube a honra de acolher em seu âmago o medo que a eternidade metafísica e claustral tem de si mesma — mas que o sente de outra forma que não como consciência humana” (p. 391). Na velada linguagem figurada desta frase reside o complemento às palavras daquela carta. Ambas encerram o pensamento que, no homem, na medida em que ele é intelecto e, portanto, linguagem, cumpre-se o Ser absoluto, enquanto este, aqui, e só aqui, encontra seu nascimento espiritual. O absoluto, entendido como o Nada, convoca a língua — e “logos” (“le verbe”) —, para encontrar nela a sede de sua aparição pura.

Partindo deste pensamento que Mallarmé exprime não muito amiúde (mas o exprime), se aclaram muitos enigmas de sua poesia; sobretudo a transposição da coisa concreta, de toda realidade em geral, à ausência. Esta transposição significa muito mais que uma condenação artística da realidade, querendo ser um processo para se entender de um ponto de vista ontológico, isto é, aquele processo mediante o qual a linguagem confere à coisa aquela ausência que a iguala, categoricamente, ao absoluto (ao Nada) e que possibilita sua mais pura presença (livre de todo o concreto) na palavra. O que é anulado objetivamente pela linguagem quando esta expressa seu estar ausente recebe na mesma linguagem, quando esta o nomeia, sua existência espiritual.

Assim está fundada, por via ontológica, a moderna hegemonia da palavra, mas também da fantasia ilimitada. A palavra, assim concebida, é o fato criativo do espírito puro. Pertence

a seu caráter de absoluto não mais levar em consideração o real empírico mas, sim, poder abandonar-se a seus próprios movimentos. O fato decisivo é que Mallarmé não entende estes movimentos como subjetividade arbitrária, mas como acontecimentos ontológicos que têm sua necessidade em si mesmos. Apesar disso, pode dar também o nome de “fantasia”, mas também de “sonho”, ao espírito absoluto. Os dois nomes já tinham sido usados muito antes dele, quase como sinônimos, para indicar a liberdade criativa. O fato de que apareçam também em Mallarmé é importante para nós, porquanto se pode depreender qual caminho percorreu o conceito de fantasia desde fins do século XVIII e com que peso foi transmitido ao século XX. Confronte-se o que dissemos mais acima a respeito de fantasia em Rousseau, Diderot, Baudelaire, Rimbaud. Desde estes autores a fantasia tinha sido introduzida de forma cada vez mais resoluta como força superior à realidade, e até mesmo, ditatorial. Mallarmé a eleva a um posto ainda mais alto, concebendo-a como a sede que o Ser absoluto exige para sua existência espiritual. A coerência com que tudo deriva de estágios anteriores é surpreendente e confirma de novo a unidade estrutural da poesia moderna e do pensamento moderno sobre a poesia. Ademais o conceito de fantasia de Mallarmé legitima ainda uma vez o traço fundamental desta arte poética: a destruição da realidade. Ainda antes de encontrar o fundamento ontológico, Mallarmé havia assumido este traço. Numa carta de 1867 a Lefébure, declara haver criado sua obra só com a destruição e haver penetrado cada vez mais profundo na experiência das “trevas absolutas”, e, com uma alusão a Dante: “A destruição transformou-se em minha Beatrice”.

A palavra preferida por Mallarmé para indicar aquele afastamento do objeto concreto é: *abolition*, extinção, abolição. Ao redor desta, gravitam palavras afins: lacuna, branco, vazio, ausência. São as palavras-chave negativas de sua poética e poesia, definidas ontologicamente. Uma outra, que parece positiva, chama-se flor, amiúde variada também em nomes isolados de flores (rosa, lírio etc.). Designa simbolicamente a linguagem como característica essencial do homem. “A apreciação da palavra significa glorificar na linguagem o mais verdadeiro e íntimo de nossa raça em sua florescência.” (p. 492) Porém, a maior força da linguagem é a poesia. E agora, a passagem fundamental: “A que serviria a transformação de um fato natural em seu quase total desaparecimento mediante o jogo da linguagem, se dela não nascesse — livre da proximidade concreta — a idéia pura, uma flor; ela se eleva cantando, e não aparece em nenhum ramalhete?” (p. 368). Após o exposto até aqui, esta frase quase

não precisa de explicação. Ainda uma vez, Mallarmé interpreta poesia como aniquilamento do objeto concreto, completando este pensamento com o outro de que tal aniquilamento acontece porque o objeto deve tornar-se na palavra "idéia pura", essência espiritual. Mas esta "idéia" não pode existir em lugar algum a não ser na palavra poética, e esta é a razão de que a "flor falte em todos os ramalhetes" (Note-se que também esta frase, junto com a de Rimbaud, figurou no Catálogo da exposição parisiense de Picasso, em 1955). A poesia torna-se uma ação que, solitária, irradia seu jogo de sonho e seu som mágico num mundo aniquilado. O que exprime nas camadas mais profundas de suas significações são figuras abstratas e tensões de ambigüidade ilimitada. O conceito de arabesco que já se encontra em Baudelaire apresenta-se, portanto, também em Mallarmé, ampliando a "arabesco total" que logo depois volta a chamar-se "cifração melódica silenciosa" (p. 648).

"Ses purs ongles"

Em 1887, Mallarmé redigiu a versão definitiva de um soneto sem título que começa com as palavras: "Ses purs ongles" ... (p. 68). Reproduzimos, aqui, a poesia a título de esclarecimento daquele procedimento de sua lírica que objetivamente nega e lingüisticamente cria. Apesar da primeira redação (1868) conter outras palavras, já se desenvolvia, do ponto de vista de temas e motivos, como esta última. Mallarmé comentou-a então numa carta a Cazalis (18 de julho), dizendo: "Tiro o soneto de um estudo projetado acerca da palavra... Consiste, tanto quanto possível, em branco e preto e se presta a uma água-forte à base de sonho e vazio. Por exemplo: uma janela noturna aberta; um quarto sem ninguém dentro; uma noite formada de ausência e interrogação; sem móveis, no máximo com o matiz de consolos vagos e um espelho pendente e agonizante ao fundo que, refletindo a Ursa Maior, constelada e incompreensível, une a casa abandonada ao céu". Este comentário é válido também para a última redação, aqui citada:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Suas puras unhas alto dedicando o ônix,
A Angústia, meia-noite que sustém a lâmpada,
Tanto sonho da tarde, queimado pela Fenix,
Que não recolhe funerária ânfora sobre

Credências, no salão vazio: nenhum ptyx
Adorno esquecido de sonora inanimidade
(Pois o Mestre prantos foi colher no Styx
Com o único objeto de que o Nada se honra).

Mas junto à janela vazia ao norte, um ouro
Agoniza talvez segundo o ornato
De unicórnios incendiando a ninfa,

Ela, consumida nuvem ao espelho, ainda
Que no esquecimento fechado pelo quadro
O séptuor de cintilações logo se fixe.

Ouvem-se, no original, rimas de um fascínio bizarro, pungente. Singular (quase impossível de se reproduzir, na tradução) é o vocabulário, em parte de origem grega, mesmo não tendo a finalidade de introduzir um certo colorido local mas sim de prover o texto com uma potência lingüística surpreendente. Em que consiste? Em primeiro lugar, na angústia, com alguns atributos. Mesmo aparecendo numa espécie de figura alegórica, necessita, em si, de vida. Domina a poesia toda, como uma essência. Ademais há aí a noite, um salão vazio, um espelho, uma janela aberta, um ouro que agoniza. Há porém, algo mais, mesmo que seja só na linguagem. O "sonho da tarde" é "queimado", não é recolhido por ânfora alguma; o *ptyx* é mencionado de

forma negativa (*nul ptyx*) e segue o verso significativo que fala sobre este objeto esquecido, em si, sem importância (*aboli bibe-lot, adorno abolido*) que só existe enquanto sonoridade, embora sonoridade inane, pois insuficiente. O “Mestre” (que mestre?) foi-se e levou consigo aquele objeto do qual agora se diz que, com ele, o Nada se “honra”: o Nada alcança a honra precisamente no objeto anulado, o qual, porquanto não existe, nasce puro na palavra que o nomeia. A ninfa da terceira estrofe é uma “nuvem consumida”. Entre os objetos que permanecem presentes, a janela e o espelho são símbolos mallarmeanos para indicar a penetração do olhar no infinito da transcendência. Nos outros objetos consuma-se o aniquilamento com o contemporâneo renascimento na linguagem. O poema inteiro é um extinguir-se, um passar da presença à ausência. No final, percebe-se então que o cintilar das estrelas “logo” se fixa: o tempo, já nas duas primeiras estrofes, uma presença quase só induzida, transformar-se-á em ausência de tempo: está para *transformar-se* nela. A poesia pode e quer tocar o absoluto só no futuro e de forma hipotética, assim como só pode tocar as ausências (o Nada), tornando o sentido enigmático. Se quisesse assumir plenamente o absoluto da ausência de tempo e da ausência do concreto, não poderia, de forma alguma, subsistir como poesia — não seria, então, mais que um silêncio, um lugar vazio. A linguagem se detém no limite extremo, onde é ainda possível criar o espaço em que o Nada pode sobreviver, mediante anulação dos objetos na própria palavra que os nega. Aqui sua introdução é acompanhada da angústia. É esta que pode estender-se, que impregna os poucos objetos que restam tornando-os inquietantes e tornando sua inquietação ainda mais inquietante graças à ausência dos demais. Tudo isto é, porém, obra da linguagem; o que nela acontece não pode desenrolar-se em nenhum mundo real.

A dissonância ontológica

Deve-se agora observar que, no empenho de introduzir o leitor a este difícil autor, harmonizamos até aqui a tessitura de seu pensamento um pouco mais do que seria permitido em geral. Pois através desta tessitura corre uma ruptura. É a mesma que se pôde notar em Baudelaire e Rimbaud: a ruptura entre linguagem e idealidade, entre querer e poder, entre aspiração e meta. Mas ela já é agora fundada ontologicamente. No esforço de

Mallarmé de encontrar tal fundamento, deve-se ver o sinal da profundidade que esta ruptura alcança. Assim, o pensamento correspondente e sua aparição na poesia se evidenciam como sintomas do espírito moderno, e precisamente daquela sua característica que, várias vezes, designamos como soberania da dissonância. Mallarmé fez dela uma dissonância ontológica.

Nas poesias repetem-se palavras como: recife, naufrágio, afogar-se, queda, noite, inutilidade. São palavras-chave do fracasso. Todavia este fracasso pode expressar-se também sem estas palavras, só nos acontecimentos simbólicos da poesia, sendo de dois tipos: fracasso da linguagem frente ao absoluto (simplificando, podemos chamá-lo de fracasso subjetivo); e outro, objetivo, ou seja, do absoluto frente à linguagem.

Já citamos vários exemplos do primeiro e os integraremos em poucas palavras. Uma das frases de *Igitur* diz o seguinte: “Escolho a palavra para imergi-la de novo em sua inutilidade” (p. 451). Numa outra passagem lemos: “tudo o que se oferece à idealidade, como veículo ou morada, a contradiz”, e logo depois, fala-se da “contaminação recíproca da obra e de seus meios” (p. 371). O esboço ideal da obra, precisamente por sua elevação, faz ressaltar a eterna inferioridade da linguagem que agora, por sua vez, impede a este elevado projeto de chegar à perfeição. Ultrapassando *Igitur*, a obra tardia *Un Coupe de Dés* (impressa segundo uma disposição contrapontística das frases) tem como tema o fato de que nem mesmo o Nada é alcançado, porquanto o pensamento não pode escapar aos “acidentes” (da linguagem e do tempo); o homem é chamado de: “príncipe amargo do recife” (p. 469). A poesia, “Prose pour Des Esseintes” (p. 55), espécie de poética versificada, é considerada o ápice da incompreensibilidade e pode ser entendida a partir deste tema da insuficiência da linguagem². As dez primeiras estrofes contêm o apelo à poesia que tende a uma meta suprema e giram ao redor da possibilidade de sua criação. Depois o arco desce: a obra só pode sorrir à sua meta, mas não a alcança; o “espírito de luta” que é inerente à obra (alude-se à dissonância entre vontade e meta) deve perdurar como consciência dolorosa de que “aquela terra existe” (a terra da idealidade), e que obrigará sempre a poesia a elevar-se até ela, mas também a fracassar — porém com a vantagem de que no próprio fracasso está garantida a existência invisível da idealidade.

2. Como o título constituiu-se num verdadeiro quebra-cabeça, indicaremos que *Prose* deriva do latim eclesiástico *Prosa* e, significa, entre outras coisas, “hino”. Esta tese vem confirmada pelo fato de que a poesia é composta de estrofes hínicas de quatro versos e de que na segunda estrofe também consta a palavra *hymme*.

Tudo isto está sempre na linha de Baudelaire, mesmo se integrado no aspecto ontológico. Mas agora se acrescenta outra integração muito diversa. Em Mallarmé, a desumanização tornou-se tão extrema que ele transfere a origem última do poeitar e do pensar para longe do homem, ao Ser absoluto. Como se pressionado por uma força coercitiva, Mallarmé teve de pensar e poeitar também a dissonância do espírito moderno como propriedade do próprio Ser absoluto. De modo mais vigoroso que em seus demais temas, colocou assim, em lugar de um contato realizável entre homem e transcendência, a total ausência de contato. Não só a linguagem é insuficiente, quando deve fazer nascer espiritualmente o absoluto; também o absoluto só pode dobrar-se à linguagem de forma insuficiente. Os dois extremos, linguagem e Ser absoluto, estão sujeitos à lei do fracasso. Embora a poesia continue sendo, para Mallarmé, a mais alta possibilidade no âmbito do insuficiente, não deixa de receber, mediante esta dissonância ontológica, o máximo grau de dano. O que é bem sucedido na poesia é a palavra, para indicar o contato não alcançado entre o absoluto e o homem. Ela o exprime de maneira muito pacata.

Uma breve referência a duas poesias servirá para provar o que acabamos de dizer. A primeira intitula-se "Autre éventail" (p. 58). Ocorre um processo duplo, um concreto e outro espiritual. O primeiro é o mais simples que se possa imaginar: um leque aberto é agitado e, logo, fechado. O processo é, porém, idêntico àquele espiritual; em último caso, pode-se dizer que o simboliza. Quer dizer: no leque vive "a delícia pura, sem caminho" rumo ao alto, à idealidade que se estende até ao infinito. Mas o "espaço" — que representa a idealidade — "estremece como um grande beijo que, enlouquecido de nascer para ninguém, não pode surgir, nem alcançar a paz". Também o absoluto sofre de isolamento; seu "beijo" não encontra o espírito que deveria acolhê-lo. Eis por que o leque se fecha. Também a vontade de ascender malogra, recai sobre si mesma e não conserva mais que o "sorriso sepultado", a consciência do fracasso duplo. Só uma coisa permanece: "as margens rosadas, tranqüilas, no dourado dos entardeceres" — o vislumbre do absoluto. Permanece no duplo sentido da palavra: não avança, jamais chegará a ser plena luz; mas permanece também como imortalização graças à palavra que tentou o impossível. O Nada, em seu isolamento próprio, tem uma sede provisória na palavra, por insuficiente que seja. A linguagem simbólica da última estrofe exprime este conceito do seguinte modo: "É ele, este branco vôo fechado que apóias junto ao fogo de um bracelete". Uma profunda resignação atravessa a poesia bela e obscura.

A segunda poesia é o soneto "Petit Air II" (p. 66). É escrita numa sintaxe excessivamente dilatada, vai contra a construção analítica da frase francesa, colocando advérbio, verbo, posição antes do sujeito da frase, pois deve ficar claro que estas palavras exprimem o essencial. A primeira leitura poder-se-ia pensar que a "arieta" não trouxesse nada mais que um idílio doloroso, tão bem foi sucedido Mallarmé em fazer coincidir o ato ontológico com o processo figurado. Uma voz "indomável" ressoa do alto, apaixonada e silenciosa, constrangida e perdida. Ressoa no mesmo instante em que "minha esperança" (a vontade de aproximar-se do absoluto) levanta vôo. É a voz do "pássaro que só se ouve uma vez na vida" — a voz do absoluto. Mas, apesar de todo o seu urgir, cala-se, não atinge pessoa alguma. Portanto, de novo, o isolamento do absoluto. Depois, diz o poeta: irrompe um soluço que expira na dúvida é um soluço meu ou do pássaro, porque não ouvi sua voz, nem seu soluço, porque não chegou até mim. O que resta deste fracasso, de novo duplo, é o pássaro que "jaz lacerado em alguma vereda" — o absoluto que não alcançou a perfeita existência espiritual. Todavia a expressão paira no ar, mais como um pressentimento de que tudo *poderia* ser assim do que um saber que é assim. Ao chegar ao limite extremo de sua poesia, Mallarmé não se atreve a usar uma expressão unívoca, mas só a apresentar um acontecimento simbólico com muitas possibilidades de interpretação. O que é também um fracasso, um fracasso deliberado. Pois só o canto alusivo e suave pode impedir que a quase inconcebível tragédia do Ser se desgaste e caia no esquecimento por culpa de uma compreensão limitadora.

Em 1812, Jean Paul escreveu em sua *Vorschule der Ästhetik* acerca do "atual espírito da época que aniquila egoisticamente o mundo e o todo" para criar "ao redor de si só um espaço livre no Nada", ao invés de imitar a natureza. A frase, que se encontra no capítulo sobre os "niilistas poéticos", parece um pressentimento da poesia moderna, também daquela de Mallarmé — assim como no Roquairol do *Titan*, Jean Paul antecipou Baudelaire. A diferença está, de qualquer forma, no fato que, em Mallarmé, o "egocentrismo" cedeu lugar a uma independência do espírito fundada ontologicamente. Seja como for que se queira julgar esta fundamentação, resta apreciar a honradez com que este homem tranqüilo, silencioso, abnegado, meditou em todas as suas conseqüências sobre a situação negativa destinada à poesia moderna e a realizou artisticamente. Semelhante lírica deve ser necessariamente difícil e obscura. Mas uma razão de sua existência reside em sua coerência interior.

Mallarmé nutriu vivo interesse pela literatura ocultista. Por mediação de amigos, chegou a conhecer os escritos de Eliphas Lévi (= Abbé Constant). Mantinha correspondência com V. E. Michelet, que difundia as doutrinas ocultistas da antigüidade tardia, correntes sob o nome de *Hermes Trismegisto*, para as quais empregou o nome "hermetismo", recomendando que fossem acolhidas na poesia (Ainda hoje, na França, "hérmetisme" significa preponderantemente ocultismo, alquimia etc.). Mallarmé aceitou esta sugestão. Num ensaio, "Magie", escreve: "Existe um parentesco secreto entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia"; poetar significa, portanto: "evocar o objeto calado numa obscuridade propositada, por meio de palavras alusivas, jamais diretas", e o poeta é "o mágico das palavras" (p. 399 e ss.). Seguem depois conceitos como fada, mago, charme (no sentido latino de fórmula de magia, como mais tarde entenderá também Valéry dando o título de *Charmes* à sua coletânea de poesias). Uma carta fala dos "alquimistas, nossos antepassados". Sem dúvida, em todas estas afirmações se manifesta mais a convicção da correspondência entre poesia e magia que uma efetiva filiação a círculos ocultísticos. Não obstante já defendida por poetas anteriores, esta convicção tornou-se mais rigorosa, em Mallarmé. Mallarmé participa da necessidade que a poesia moderna sente de unir uma poesia altamente refletida a estratos da alma mágico-arcaicos. A magia lingüística de seus versos constitui muito particularmente o meio para exercer, muito particularmente o meio para escrever, aquela sugestão com a qual o poeta gostaria de haver substituído a compreensibilidade simples.

A magia lingüística pode manifestar-se na força sonora dos versos, mas também num impulso das palavras que dirige a criação poética. É famosa a frase de Mallarmé: "O poeta cede a iniciativa às palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade" (p. 366). Outra frase diz: "O ritmo do infinito, entre as teclas do piano verbal, redundante, como na execução tateante dos dedos, no uso das palavras apropriadas e, até mesmo, triviais" (p. 648). O próprio Mallarmé admitiu ter escrito partindo do impulso da língua, e reelaborado várias primeiras versões deixando-se levar ainda mais intensamente por este impulso. Uma poesia, já mencionada anteriormente, começa: "O si chère de loin et proche et blanche..." (p. 61). O verso contém duas designações de distância (*loin*, *proche*) e, no mesmo impulso, uma designação de cor (*blanche*). É como

se o impulso empreendido quisesse apreender uma ulterior representação espacial. Mas se insere algo de diverso que mais nada tem a ver com o espaço. "Blanche" não pertence a um encadeamento de representações dispostas segundo uma ordem objetiva. Pois o que atua não é esta cadeia, mas a própria língua. A razão de ser de "blanche" reside no som *ch* de "chère" e "proche" que se estende com som autônomo e exige uma palavra que o complete. Este é um pequeno exemplo entre os muitos que não precisam ser discutidos aqui. Porém, é oportuno fazer notar que os versos, tão sonoros de Mallarmé — mesmo quando não trabalham com um som harmonioso, mas estridentes —, têm uma força insistente, que se fixa na memória mesmo que seu significado escape. Valéry confirmou este fato quando escreveu que sua memória fraca, que lhe tornava impossível aprender qualquer coisa de cor, pôde reter justamente os "versos estranhos" de Mallarmé. Esta experiência se pode estender a numerosos líricos do século XX e constitui, às vezes, o único critério para julgar se uma poesia tem valor.

Poésie pure

Neste contexto, deve-se voltar a considerar o conceito de *poésie pure*, usado ocasionalmente por Sainte-Beuve, Baudelaire e outros e que aparece também em Mallarmé. No século XX, designa uma doutrina poética que se baseia em Mallarmé (e nos "simbolistas"). Pode-se reconhecer o que este conceito quer dizer, tomando-se por base a significação das palavras "puro" e "pureza", que aparecem amiúde em Mallarmé. Significam sempre "puro de alguma coisa". São conceitos privativos, semelhantes àqueles usados por Kant, quando chama de puras as representações "nas quais não se encontra nada que pertença à sensação". Quando Mallarmé chama um objeto de puro, refere-se à pureza de sua essência, ao fato de ele estar livre de imisões que o atrapalham. De um parágrafo de uma carta de 1891, deduz-se o que pode significar pureza para sua lírica em geral: "Descompor e desgastar os objetos em nome de uma pureza central". O pressuposto da pureza poética moderna é, portanto, a desconcretização. Também todas as demais características da lírica moderna reúnem-se neste conceito, assim como Mallarmé o usou e o transmitiu à época sucessiva: o prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corri-

queiros, da embriaguez do coração. Com a exclusão de tais elementos, a poesia torna-se livre para deixar dominar a magia lingüística. No jogo das forças lingüísticas que se encontram abaixo e acima da função de comunicação, é bem sucedida a sonoridade dominadora e desvinculada de significado que confere ao verso a força de uma fórmula mágica. Como seus predecessores, Mallarmé falou amiúde da proximidade entre poesia e música. Algumas de suas expressões deste tipo serviram, mais tarde, para a definição da *poésie pure*. Assim escreveu A. Berne-Joffroy, em 1944: "*Poésie pure* é o momento culminante em que a frase esquece, de modo harmônico, seu conteúdo. É o verso que nada mais quer dizer mas, só, cantar" (224, p. 202). Todavia, em Mallarmé mesmo, não se deve entender por música apenas o som harmônico da linguagem mas, antes, uma vibração também dos conteúdos intelectuais da poesia e de suas tensões abstratas, que é perceptível mais pelo ouvido interior que pelo exterior. De resto, o conceito de *poésie pure* se insere de forma coerente na disposição fundamental da lírica mallarmeana. É, em seu significado privativo, o equivalente teórico poético do Nada, em torno do qual ela gira. Mais além, depois de Mallarmé, este conceito conserva sua validade para toda a lírica que não pretenda ser sentimento e reação aos conteúdos do mundo, mas jogo da linguagem e da fantasia.

Fantasia ditatorial, abstração e "olhar absoluto"

Nos capítulos anteriores, tínhamos falado várias vezes da fantasia ditatorial. Também em Mallarmé tem-se de falar dela, também nele suas imagens tomam o lugar de uma realidade que, nos seus ordenamentos objetivos, não mais interessa ao poeta.

Na poesia de Mallarmé, esta fantasia procede muito mais silenciosamente que na de Rimbaud. Mas seu operar tranqüilo tem o peso de um ato fundamentado ontologicamente. Em sua esfera de significado aparece, como em Novalis e em Baudelaire, o conceito de abstração. "Estritamente imaginativo e abstrato, portanto poético" (p. 544), é o teor de uma comparação significativa, na qual "poético", segundo o significado grego da palavra, quer dizer também "criador", "produtivo". Mas a seu lado, aparece outro conceito: *regard absolu*, olhar absoluto. O que se entende com ele se depreende do ensaio "Ballets" (1891), em que lemos o seguinte: "A dançarina não é uma mulher que

dança; não é uma mulher, mas metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa natureza: espada, taça, flor; e não dança, mas sugere com uma escrita corporal aquilo que um texto poderia exprimir apenas com paráfrases em prosa dialogada e descritiva..." (p. 304). Observar uma dançarina significa, portanto, ver formas primordiais através de sua aparição empírica. Este ver realiza-se partindo de um "olhar impessoal, fulgurante e absoluto" (p. 306). Esta afirmação parece platônica; mas o final do ensaio diz: "A dançarina, através do último véu que sempre permanece, te confia a pureza de tuas idéias e registra silenciosamente tua aparição, na forma de um sinal que é a própria dançarina". O pensamento desemboca de modo nada platônico no sujeito que vê e não percebe formas objetivas primordiais mas, sim, as formas primordiais de seu próprio espírito, fixando-as nas aparições, transformando-as em sinais deste espírito. As aparições despojadas de seu empirismo são dominadas pelo olhar absoluto, que é endereçado a seu próprio sujeito e as pode usar apenas como linguagem simbólica livremente disponível para indicar os movimentos deste sujeito. O ensaio sobre o balé é a justificação mais decisiva que a poesia ilimitadamente criativa encontrou até então. O "olhar absoluto" pode ser, portanto, mantido como fórmula para indicar a poesia abstrata de Mallarmé e de seus seguidores, mas também a pintura abstrata que, em lugar dos objetos, coloca uma tessitura de tensão de linhas puras, cores e formas.

Na medida em que a poesia de Mallarmé roça ainda o mundo fenomenológico, transforma-o e o subtrai à ordem normal objetiva de espaço e tempo. Neste ponto reside — não obstante a diversidade de motivação — o parentesco estrutural com Rimbaud. Aludiremos ainda a alguns exemplos. O fato de chapéus negros voarem pela rua torna-se: "a rua, exposta ao vôo negro dos chapéus" (p. 65); a rua antecede o acontecimento e este, por sua vez, na generalidade daquele vôo negro (que é, além disso, a junção irreal de cor e movimento), aparece antes dos chapéus; uma visão normal perceberia primeiro os chapéus — porém aqui estão no final, como algo de todo secundário. Também Mallarmé gosta de acercar e juntar as coisas mais distantes, à maneira da técnica de fusão de Rimbaud, descrita acima. O início de seu ensaio "Plaisir sacré" (também seus ensaios são poesia) contém uma expressão que, traduzida em linguagem normal (e, portanto, naturalmente desfigurada), soaria assim: no outono, os parisienses regressam da caça, vão ao teatro, deixam-se encantar pela música. Mas, em realidade, o texto diz: o vento impele ao retorno do horizonte à cidade; o pano de boca se levanta sobre a magnificência deserta do outo-

no; o esvoaçar do movimento, do jogo dos dedos que impõe silêncio às folhas, reflete-se no poço da orquestra (p. 388). Note-se como o outono aparece primeiro numa transposição metafórica, ou seja, quando se fala de teatro ("poço") e do diretor de orquestra ("jogo dos dedos"). As duas esferas, outono e teatro, estão fundidas numa unidade que, certamente, é agora mais que uma simples metáfora. Também a anteposição, que se pode reconhecer aqui, do detalhe sobre o todo, do acidental sobre a coisa, é outra característica — e, de futuro — do estilo irreal. O anjo com uma espada desnuda se converte, se nos concentrarmos na qualidade da espada, em: "Um anjo se encontra na nudez de sua espada" (p. 28). Mallarmé fala de um grupo de dançarinas, não das figuras, mas de: "palidez evasiva de musselina, da qual despontam um sorriso e braços abertos com o peso do urso" (p. 277); as dançarinas aparecem apenas num atributo parcial e nesta se funde o atributo de outro ser, a tal ponto que se tem dificuldade em ver o que é este, ou seja, um palhaço. Os acidentes se desprendem das figuras e se fundem em imagens irreais. Uma poesia tardia começa, de forma apenas muito alusiva, com uma cortina de rendas; a segunda estrofe diz então: "Este unânime conflito branco / de uma guirlanda consigo mesma, enfim, contra a janela pálida / mais flutua que a envolve. / " (p. 74). O concreto sucumbiu completamente às volutas de movimento em que a fantasia que tudo abstrai a transformou. Como acontece muitas vezes, não se deveria chamar este procedimento de impressionista. Não se origina de uma recepção de impressões, mas é ele próprio impressão de figura criadas num material já completamente desrealizado.

O estar só com a linguagem

Estes poucos exemplos nos conduzem à personalidade artística de Mallarmé. Por si só bastariam para firmar seu princípio de que a poesia é uma construção de per si. Sua obra é, em todo o caso, a mais de per si que já foi construída pela lírica moderna. Erigida sobriamente com poucos materiais, procura "cifrar melódica e silentemente" (p. 648) o espaço infinito, vazio, do absoluto na linguagem das coisas terrenas. Mallarmé declarou certa vez, numa conversação, que a poesia perdeu o caminho a partir da "grande aberração de Homero". Quando lhe perguntaram o que havia antes de Homero, respondeu: Orfeu (191, p. 683). Decorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao

símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa. Talvez o fizesse porque percebia um parentesco com a arte poética órfica, ou talvez também porque a primordialidade desejada de sua própria linguagem lírica o impelia a torná-la compreensível, aludindo à origem mítica mais longínqua da poesia.

A lírica de Mallarmé encarna o isolamento total. Não sente necessidade alguma da tradição cristã, humanística, nem literária. Proíbe a si mesma qualquer intromissão do presente. Repele o leitor e se recusa a ser humana. Também com respeito ao futuro, sabe estar só: "o poeta não tem outra coisa a fazer senão trabalhar misteriosamente, tendo em vista o jamais" (p. 664). A realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência como o Nada, a relação entre uma e outra como uma dissonância insolúvel. O que permanece? Um dizer que tem sua evidência em si mesmo. O poeta está só com sua linguagem. Nela tem sua pátria e sua liberdade, com o risco de que tanto o possam entender ou não. Se esta não fosse a situação primordial da poesia moderna, Mallarmé não teria provocado tanta veneração.

Observações metodológicas

O estilo lírico que até hoje domina o século XX, nasceu na França, na segunda metade do século XIX. Este modelo foi traçado a partir de Baudelaire, depois de ter sido pressentido pelo alemão Novalis e pelo americano Poe. Rimbaud e Mallarmé haviam indicado os limites extremos aos quais a poesia pode ousar lançar-se. A lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo, por mais dotados que sejam alguns de seus poetas. Esta afirmação não diminui, de forma alguma, a categoria destes, mas nos permite, e até nos obriga, a reconhecer em suas obras a unidade de estilo que os une àqueles predecessores. Unidade de estilo não significa monotonia. É um elemento comum da atitude lingüística, da maneira de ver, da temática, das parábolas internas, que abrange as diferenças entre os vários autores. Goethe e Trakl não estão ligados por uma unidade de estilo, enquanto líricos como Trakl e Benn o estão, apesar da dificuldade de se comparar um com o outro. A originalidade não fica prejudicada. Originalidade é uma questão de qualidade, e não é decidida pelo estilo. Este, porém — neste caso a unidade estilística da lírica moderna —, facilita a cognição. O reconhecimento desta unidade de estilo é até mesmo a única via de acesso àquelas poesias que se apartam intencionalmente da compreensão normal. Então, certamente, dever-se-ia penetrar na individualidade artística dos poetas, o que só pode ocorrer aqui por alusões. Propomo-nos, em seguida, a tentar desmaranhar o quadro desconcertante da lírica contemporânea, mostrando em que elevada proporção sobreviveram os sintomas que se haviam manifestado no século passado.

Sobreviveram por que atuaram como influências? Em alguns casos, talvez. Porém este não é o aspecto decisivo. A influência literária em poetas de valor não é, sem dúvida alguma,

um processo passivo mas, sim, a consequência de uma afinidade que os havia conduzido a confirmar e a fortalecer suas próprias disposições artísticas num poeta anterior. Mas, também, nos casos em que não atuou uma influência deste tipo, revela-se uma semelhança estrutural entre os poetas hodiernos e a de seus antepassados. Esta influência comprova o fato — de resto sempre válido — de que há uma necessidade estilística e estrutural nas várias épocas. Em nosso caso, é esta a determinar a lírica européia há cerca de cem anos. Não devemos, portanto, nos adentrar nas influências possíveis mas, sim, nos sentirmos, de novo, autorizados a seguir um método que consiste em descrever as características de uma atitude poética comum.

Não há necessidade tampouco de levar em consideração os programas e as classificações literárias. Nas histórias da literatura, costuma-se falar de “simbolismo”, fazendo-o extinguir-se em torno de 1900. Em nossa exposição até aqui, temos evitado este conceito escolástico, pois esconde o fato de que os líricos nele compreendidos — principalmente Mallarmé — apresentam características que ainda são do presente, como em Valéry, Guillén, Ungaretti, Eliot, Trakl. Portanto, ou o “simbolismo” não está morto, ou o conceito define uma tessitura estilística poética de forma totalmente insuficiente, tendo, portanto, de ser substituído pela descrição das particularidades desta tessitura (P. Valéry fez notar que a designação genérica “simbolismo” já não é pertinente por causa da ambigüidade do termo “símbolo”; 211, I, p. 1272). Quem lê trabalhos de história literária ou ensaios críticos acerca da poesia européia dos últimos cinquenta anos, sabe quantos estilos, escolas e correntes foram se sucedendo: dadaísmo, futurismo, expressionismo, unanimismo, criacionismo, neo-objetivismo, modernismo, ultra-modernismo, surrealismo, hermetismo, anti-hermetismo, ultraísmo... O espanhol R. Gómez de La Serna compôs, em 1943, uma série de ensaios intitulada *Ismos*, reagrupando nestes *Ismos* todos os modernos que pôde alcançar. Provavelmente tal supervalorização de variantes literárias e artísticas nasce da tendência, muito difundida nos países românicos, para o que é atual, de moda, tendência esta que impede ver as relações existentes entre elas. Pode ser que o modelo da formação e da disputa dos partidos políticos também tenha influído. De toda forma, sob um aspecto, este quadro de uma pretensa mudança rápida de estilo é, por sua vez, sintomático para a própria poesia moderna. Concorda com um propósito expresso amiúde pelos poetas, de escrever não para a eternidade, mas, quando muito, para um futuro desconhecido, frente ao qual sua obra quer ser apenas um experimento passageiro que porém, para ter ar de futuro, rompe

com o passado, inclusive o mais recente. Rimbaud já tinha consciência deste fato e esta consciência aparece de novo em J. Cocteau, que se declarou, em 1953, em *Démarches d'un Poète*, incentivador de uma arte que é inquietude por coisas sempre diversas, desprezo da tradição, uma corrida tão rápida como a moda, e ainda mais veloz que a afetação da última moda que esteja por transformar-se em “beleza”, isto é, em costume. A pressa dos tempos tornou instável a consciência artística; reflexo disto é a opinião expressa acima sobre a rápida mudança de estilo. Trata-se, porém, de uma ilusão ótica; a multiplicidade que ela reflete, não existe. Existem nuances e variantes que falam a favor das múltiplas possibilidades da poesia contemporânea, mas não são muito significativas para o julgamento de sua estrutura estilística.

“Festa do intelecto” e “derrocada do intelecto”

Não resta dúvida de que é preciso resguardar-se das simplificações. Todavia duas tendências delineiam-se no quadro geral que acabamos de esboçar e permitem uma primeira orientação. Elas são as mesmas que, no século passado, haviam sido iniciadas por Rimbaud e Mallarmé. Grosso modo, diremos que numa se trata de uma lírica formalmente livre, alógica; na outra, de uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas. Uma e outra foram formuladas de forma programática, em 1929, e em verdade, com um contraste estridente. Uma das formulações deriva de Valéry: “Uma poesia deve ser uma festa do intelecto” (211, II, p. 546). Os acréscimos que se reencontram no texto, conferem à formulação aquele refinamento que caracteriza por toda a parte as reflexões de Valéry. A outra formulação nasce do protesto; seu autor é o surrealista A. Breton. Diz: “Uma poesia deve ser a derrocada do intelecto”, afirmando, logo a seguir: “Perfeição é preguiça” (*Revue Surréaliste*, 1929).

O fato de que na lírica do século XX existam tais contradições e se formulem de um modo tão extremado pertence a seu estilo geral, mas não nos autoriza a considerá-las como contradições entre dois partidos literários. Só o são aparentemente. Sua polaridade se repete, embora com certas alterações, em cada um dos dois tipos mesmos. Já pudemos verificá-lo por

várias vezes nos últimos capítulos. Constitui a polaridade geral de toda a poesia moderna, a tensão existente em quase todo lírico, entre forças cerebrais e forças arcaicas. Além disso, as numerosas coincidências entre aqueles tipos extremos aludem sempre àquela unidade estrutural como que acima das fracções a que elas mesmas pertencem. A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos.

É interessante que a crítica da pintura moderna tenha conduzido a resultados análogos. W. Haftmann, em seu livro *Malerei im 20. Jahrhundert* (19) reporta-se aos contrastes formulados por Kandinsky entre o "grande real" e o "grande abstrato". Com eles consegue elevar a "um plano superior" as tendências desta pintura, contraditórias entre si. As características artísticas que Haftmann descreve sob o conceito do "grande real" correspondem, de maneira surpreendente, ao que designamos de irrealidade sensível de Rimbaud; o "grande abstrato" corresponde, da mesma forma, às seqüências puras de tensão na lírica aniquiladora de Mallarmé. Ainda segundo Haftmann, deve-se reconhecer também que estas duas "províncias são contraposições extremas", cujos modos de ver e de proceder porém se fundem, na prática, uns nos outros, pois são aparentados entre si. A unidade estrutural da poesia moderna, sobre a qual tanto insistimos aqui, é, portanto, uma unidade estrutural de toda a arte moderna em geral. Assim se explicam as analogias estilísticas entre a lírica, a pintura e também a música. Uma confirmação apenas externa, e todavia importante, de tudo isto, é o intenso contato pessoal entre pintores e poetas durante toda a época aqui descrita, desde as relações de amizade entre Baudelaire e Delacroix até o grupo Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque, e mesmo a amizade entre García Lorca e Salvador Dalí. Escritos programáticos de pintores e músicos valem-se das idéias e terminologias dos programas literários e vice-versa. Em outra época, Diderot havia chegado a noções revolucionárias partindo da análise da pintura. Tendo em conta as relações que desde então têm surgido, este fato se destaca como um pressentimento da unidade estrutural que serve de base às audácias poéticas e artísticas da poesia moderna.

A lírica espanhola do século XX

Nas páginas seguintes voltaremos a falar amiúde de poesias espanholas, o que requer uma justificação. Desde o começo do século XX, floresce na Espanha, seguindo os passos do nicaraguense Rubén Darío, uma lírica de tal plenitude, qualidade e originalidade que os críticos do país falam de uma segunda idade de ouro de sua literatura. As poesias de Antonio Machado, Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti e outros, são, talvez, o tesouro mais precioso que a lírica europeia produziu na primeira metade de nosso século. Os espanhóis gostam de afirmar que sua lírica moderna é independente de influências estrangeiras. Mesmo se assim fosse — o que é duvidoso — não se pode deixar de considerar que existem numerosas relações mútuas de tipo estrutural com a lírica francesa e também com a inglesa e a americana. Em 1925, Ortega y Gasset afirmou que toda a poesia da Espanha de então seguia os moldes de Mallarmé. Foi um exagero. Ainda assim ela demonstra como na própria Espanha se podia sentir que os autores, aos quais se referia a observação de Ortega, manifestavam a mais intensa aproximação à lírica europeia, principalmente à francesa, sem que o espírito espanhol fosse prejudicado.

A partir de fins do século XIX, havia se iniciado na Espanha uma mudança de estilo, nascida primeiro do fastio de uma poesia declamatória, sentimental e naturalística. Em ajuda à mudança de estilo veio ademais a tradição local, na forma da poesia de Luís de Góngora (1561-1627). Este, não reconhecido por séculos, passou a ser apreciado, agora, justamente por aquelas qualidades de sua poesia que tinham servido até então à ciência da literatura classicista como prova de sua ausência de valor. O motivo aparente para ocupar-se com Góngora foi o terceiro centenário de sua morte; o mais profundo, seu parentesco com a modernidade. O que se descobriu em Góngora foi sua capacidade de idealizar, de forma cerebral e imaginativa ao mesmo tempo, relações remotas entre coisas da natureza ou do mito, sua linguagem como contínua transformação dos fenômenos, atuando em "elipses metafóricas" (Diego), o encanto de seu estilo obscuro, altamente artístico, inesgotável em construir réplicas poéticas ao mundo real, o rigor de sua técnica poética, sobretudo de saber dar a seus versos, mediante alterações sintáticas, um grau máximo de tensão e, por fim, a reconciliação de suas dificuldades com a fascinação de seus sons.

Foram poetas, em sua maioria, que fizeram tais descobertas sobre Góngora. Costuma-se designá-los como a geração de 1927, em referência ao ano comemorativo de Góngora. Esta geração produziu, além dos nomes citados há pouco, historiadores da literatura marcados pelo mesmo modo de pensar¹.

Desta forma, verificou-se o afastamento dos líricos espanhóis dos estilos precedentes, pelos mesmos motivos e com as mesmas metas observadas na França. Uma lírica que trabalhava com os meios artísticos mais seletos, queria reconquistar os segredos e as sutilezas espirituais, reprimidos pelo prosaísmo da civilização. Teve como consequência uma temática e uma técnica poéticas que haveriam necessariamente de ter o mesmo aspecto que na França. Assim muitas poesias dos espanhóis modernos se aproximam ao campo de irradiação de Rimbaud, Mallarmé e seus herdeiros. Não obstante, conservam sua peculiaridade espanhola. Esta se revela também num aspecto particular: na Espanha a poesia moderna tem-se tornado cada vez mais obscura e esotérica. Mas, para a mentalidade espanhola, o limite do esotérico não ocupa o mesmo lugar que para os demais europeus. Está mais alto. O retorno à tradição nacional reconduziu não só a Góngora como também à poesia popular, em particular a dos romances. Um estilo obscuro, pleno de laconismos e alusões, com tendência a abandonar tudo à intuição, a suprimir os liames objetivos e lógicos sempre fora peculiar a este patrimônio primitivo da poesia espanhola. A lírica moderna se apropria deste estilo. O ouvido espanhol percebe, em certos versos enigmáticos de um García Lorca, mas também de um Alberti, o som familiar de romances pátrios, enquanto o estrangeiro distingue apenas uma linguagem enigmática que lhe parece nada popular. Só muito mais no alto, com os líricos decisivamente intelectuais (Guillén sobretudo), surge também nos espanhóis a impressão de uma obscuridade esotérica. De resto, estas são questões puramente espanholas. Todavia é elu-

1. Dada a significação deste renascimento de Góngora para a lírica espanhola moderna, citemos alguns documentos: G. Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927; id 350; V. Aleixandre, *A Don L. de Góngora*, 1927 (soneto, agora em 458, p. 612); R. Alberti, em *Cal y Canto*, 1927; García Lorca, *infra*, p. 148; L. Cernuda, *Góngora*, (Versos livres, em *Como quién espera el alba*, B. Aires, 1947); obras de crítica e história da literatura: D. Alonso, 331 (no ensaio escrito em 1927); A. Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1929 (esp.: *De Góngora y de Mallarmé*); J. Guillén, 420, esp., p. 41 — Em muitas destas poesias e ensaios, corre o pensamento orientado contra uma desvalorização da obscuridade poética, isto é, que a obscuridade de Góngora seja só insólita a nossos olhos, uma luz da linguagem ante a qual ficamos deslumbrados, num primeiro momento.

cidativo que os espanhóis do século XX hajam tomado de sua poesia popular — e inclusive das canções ciganas da Andalúcia — aquela linguagem simbólica velada, mais evocatória que enunciativa. Pois esta linguagem se presta a um estilo lírico moderno que, por muitas razões, quer ser obscuro e audaz.

Duas reflexões sobre a lírica: Apollinaire e García Lorca

Desde Poe e Baudelaire os líricos desenvolvem uma reflexão poético-teórica que avança paralelamente à sua obra. E não o fazem por razões didáticas. Deriva, muito mais, da convicção moderna que o ato poético é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador de si mesmo, e que este, com a reflexão sobre seu ato, até reforça a alta tensão poética. A opinião de que semelhante reflexão conduza a um estado não-poético, vale tão pouco como a antiga frase que dizia: "Artista, cria e não fales!" Quase todos os grandes líricos do século XX propuseram uma poética, uma espécie de sistema de sua poesia ou do poeitar em geral. Estas poéticas não dizem menos sobre a lírica moderna que as próprias poesias. Ademais corroboraram a concepção, já colocada em evidência desde inícios do século XIX, e mais tarde sustentada por Verlaine e Mallarmé (incomum nas teorias precedentes sobre o gênero) que a lírica é o fenômeno mais puro e mais sublime da arte poética. O isolamento moderno do poeta reflete-se no pensamento de que do ápice solitário da lírica não há caminho algum que conduza às encostas planas da literatura. Estas poéticas insistem na distância infinita entre a lírica e o resto dos escritos narrativos e dramáticos, baseados nas relações objetivas e na lógica. É a distância entre o escrever monológico e o escrever comunicativo. "A lírica é uma arte anacoretica", explicava G. Benn.

Vamos estudar, em poucas palavras, duas exposições teóricas. Ambas permitem reconhecer os traços fundamentais da poética do século XIX que passaram à do século XX.

A primeira é o escrito programático de G. Apollinaire, "L'esprit nouveau et les poètes", publicado em 1918, no *Mercure de France*. Do plano algo confuso, extraem-se os seguintes pensamentos fundamentais: o "espírito novo" é o espírito da liberdade absoluta. A liberdade na poesia leva a acolher todos os assuntos sem limitação, sem ter em conta seu nível. A poesia se inflama com nebulosas e oceanos, mas também com um lenço

que cai, com um fósforo que se acende. Extrai o nunca percebido das coisas mais imponentes como das mais triviais, transformando-o em surpresa irritante, em "novas alegrias, embora sejam dolorosas de suportar". O objeto mais insignificante lhe serve para saltar em uma "infinidade desconhecida, onde cintilam os fogos das significações múltiplas", mas também para entrar nos crepúsculos do inconsciente. O absurdo ocupa a mesma posição que o heróico. Mas a nova poesia inclui também novas realidades da civilização técnica, telefone, telegrafia, aviões e "as máquinas, filhas sem mãe dos homens". Mescla estas coisas com mitos inventados livremente, aos quais tudo é permitido, sobretudo, o impossível. Sua finalidade é a "poesia sintética". Deve ser como a página de um jornal da qual saltam simultaneamente aos olhos as coisas mais díspares, ou como um filme que alinha com rapidez imagem após imagem. Não um estilo descritivo, ornamental ou oratório, não um ouropel rústico, mas fórmulas agudas que esboçam o conjunto da maneira mais precisa possível. Poetar é como o trabalho de um mecânico de precisão. A poesia deve fazer tudo quanto possa para igualar-se às audácias da matemática. E então, de novo: "como os alquimistas", deve esforçar-se para conseguir "investigações e fórmulas raras", chegar a ser ela própria uma "alquimia lírica original". É, como o espírito novo em geral, plena de perigos e ciladas; é um experimento arriscado, mas que também merece seus riscos, ao qual importa mais a coragem que o êxito. A poesia deve, porém, estar sempre atenta à surpresa. E aqui, na surpresa — na dramaticidade agressiva de sua forma de expressão dirigida contra o leitor —, vê Apollinaire a verdadeira diferença entre a poesia nova e a antiga. Porém, o poeta que procura o desconhecido para dizê-lo numa linguagem anormal, ficará só e será escarnecido ou colocado de lado.

Mal precisa ser sublinhado o quanto este programa (já então posto em prática pelo autor em seus próprios poemas) expressa o espírito de Rimbaud. O escrito de Apollinaire é o mais importante elo de ligação teórica entre Rimbaud e os líricos do século XX.

A este programa, dirigido ao futuro, fazemos seguir o discurso retrospectivo sobre Góngora, que García Lorca pronunciou em 1928 ("La imagen poética en Don Luís de Góngora"). É um testemunho importante do renascimento espanhol de Góngora no século XX. Mas é também uma estética da poesia moderna. A redescoberta de Góngora na Espanha tinha fecundado a nova poesia e esta, por sua vez, fecundou a compreensão do mais difícil de todos os poetas espanhóis antigos. García Lorca chama-o de "pai da lírica moderna". Mas menciona também

Mallarmé, qualificando-o de o melhor discípulo de Góngora, embora o francês não tenha conhecido o espanhol. Registra, ao lado das diferenças, o parentesco entre ambos, o qual reside na técnica poética. O discurso fala desta e de seus fundamentos. Pode-se entendê-lo, sem dúvida alguma, como uma descrição indireta da lírica moderna. Assim também deve entender-se o seguinte sumário. García Lorca nos diz: Góngora estava convencido de que o valor de uma poesia aumenta na medida em que ela se afasta da normalidade, tanto do mundo exterior quanto do interior. Góngora amava a beleza pura, inútil que só sobrevém quando os "sentimentos comunicáveis" tenham sido eliminados. Odiava a realidade, mas era soberano absoluto dos reinos que só existem poeticamente. Em sua paisagem espiritual, há apenas a autonomia das palavras com as quais constrói um edifício que resiste ao tempo. A natureza não tem lugar nele. Pois "a natureza que vem das mãos de Deus, não é aquela que vive na poesia". As criações de Góngora não se devem medir com a realidade, mas consigo mesmas. Góngora trazia coisas e acontecimentos "na câmara escura de seu cérebro, da qual eles saem transformados para dar um salto além do mundo". A força transformadora reside na fantasia metafórica. Esta produz imagens irreais que têm o valor de mitos e aproximam os campos mais distantes entre si. Com tais imagens Góngora deslumbra tanto o conteúdo objetivo de sua poesia a ponto deste tornar-se insignificante. Por cima de seus versos, paira "a luz fria de Roma". A inspiração os pode ter precedido, mas chegaram à substância pura e dura, experimentando penosamente as qualidades sonoras e de sentido que estão à disposição na própria língua. Nasceu, assim, uma poesia que não procura o leitor, mas sim o evita. Tem-se de conquistá-la com a razão. Sua obscuridade, porém, é um excesso de luz espiritual.

Tom, finalidade e nível dos dois escritos são muito diferentes. Mas os une a mesma afirmação de uma poesia dirigida pelo cérebro, de sua independência nos confrontos do real e do normal, bem como de seu alheamento dissonante nos confrontos do leitor.

O estilo incongruente e a "nova linguagem"

A interpretação de uma poesia moderna se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão

que em seus conteúdos, motivos, temas. É uma consequência compreensível de seu propósito. Goethe podia comunicar ao público as poesias de um Hebel e de outros referindo-se ao conteúdo. É verdade que assim o conteúdo poético não se tornava visível, pois, por este caminho, ele nunca pode tornar-se evidente. Porém, tal procedimento era possível e útil pois desafiava a companhia do leitor para tornar-lhe acessível coisas e sensações concebíveis numa linguagem a serviço destas e de sua ordem natural. Não se pode interpretar satisfatoriamente um texto de Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti partindo do conteúdo, embora estes textos tenham também com certeza seus "conteúdos", possam até mesmo pertencer a uma esfera de temas muito elucidativa para a compreensão de cada autor. Mas a distância entre sujeito e técnica artística é agora muito maior que na poesia anterior. O ápice da obra e de seu efeito reside precisamente nesta técnica. As energias se concentram quase por completo no estilo. Este é a realização na linguagem e, portanto, o fenômeno mais imediato da grande transformação do real e do normal. A diferença relativa à lírica precedente reside, pois, no fato de que o equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão é posto de lado pelo predomínio deste último. Com suas inquietudes, rupturas, estranhezas, o estilo anormal atrai a atenção sobre si próprio. Não se pode mais esquecer, como na poesia antiga, o modo de expressão pela coisa expressa. A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna, a mesma que da arte moderna. Num quadro, um pedaço de pano se converte no sinal incongruente do corpo de um bandolim. Numa poesia, o bosque se converte em sinal dos relógios da torre, o azul no sinal do esquecimento, o artigo definido em sinal de indeterminação, a metáfora em sinal da identidade objetiva.

Ante tal supremacia do estilo incongruente, os temas e os assuntos que ele toca se tornam, às vezes, quase insignificantes. A poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu predomínio do estilo. Os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora. Mas não significa sequer que a lírica contemporânea necessite limitar-se a objetos tão insignificantes e escassos como fazia Mallarmé. É verdade que isto se verifica, porém também existe outra lírica repleta de coisas. Mas esta abundância de objetos está subordinada a uma nova combinação do modo de ver e dos meios estilísticos, é material à disposição do sujeito lírico — o

que confirma a diminuição intencional de valor das coisas. Assim se compreende que os líricos falem continuamente da insignificância de seus assuntos. Reverdy escreve em 1948: "O poeta não tem assunto algum; consome-se em si mesmo... A obra tem valor precisamente porque não deixa reconhecer nenhum motivo para sua descontinuidade nem para seu procedimento de unir o inconciliável". Para o poeta espanhol Salinas, o pressuposto da "poesia pura" é que esta permaneça desembaraçada o mais possível de coisas e temas, já que só assim o movimento criativo da linguagem encontra espaço livre para desenvolver-se. O assunto é o meio que conduz à poesia. E G. Benn diz, em 1950: "O estilo mantém seu ímpeto mediante ardis formais... idéias se cravam como pregos e neles se dependuram os adendos. Não há nada que se entrelace material — ou psicologicamente: tudo se toca de leve; nada se completa".

O estilo da poesia moderna, a que se referem estas frases, veda aos conteúdos o direito a um valor próprio e a uma coerência, nutre-se de suas próprias pretensões ditatoriais e se encontra numa dramaticidade insolúvel entre estas e seus conteúdos. Está sempre em busca da "nova linguagem", como já desde Rimbaud. Lê-se nos *Calligrammes* de Apollinaire: "Oh bocas, o homem quer uma *nova linguagem*, sobre a qual nenhum gramático tenha qualquer coisa a dizer". Mas como deve ser esta linguagem? A resposta de Apollinaire é um tanto vaga, mas delinea uma linguagem brutalizada, dissonante e, em seguida, por outro lado, uma linguagem divina: "Consoantes sem vogais, consoantes que soem apagadas, sons como um pião, como o estalar da língua, como o ruído de uma expectoração"; mas também: "a palavra nova é repentina e como um Deus fremente". Aragon escreve no prefácio de *Les Yeux d'Elsa* (1942): "A poesia só existe graças a uma recriação contínua da linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura lingüística, das regras gramaticais e da ordem do discurso". Notem-se estas determinações negativas. A vontade absoluta de renovação é capaz de exprimir-se programaticamente só como ruptura do antigo. Yeats declarava de si mesmo: "Não tenho uma linguagem, mas só imagens, analogias, símbolos". No *Ash-Wednesday* de T. S. Eliot, como uma explosão repentina, figura, o verso: "Linguagem sem palavra e palavra sem linguagem". Saint-John Perse fala de sua "sintaxe de relâmpago" e proclama: "Nós abrimos novas estradas e palavras nunca ouvidas". Todos procuram uma espécie de transcendência da linguagem. Mas ela permanece tão indeterminada como aquela outra transcendência vazia, a qual nos referimos já desde Baudelaire.

O conceito de “linguagem nova” só se torna um pouco mais preciso quando acentua a intenção agressiva desta linguagem. Rompendo com o habitual, torna-se um choque para o leitor. Desde Baudelaire, “surpresa” transformou-se num termo técnico da poética moderna, como já o fora um dia na literatura barroca. Valéry escreve: “Um estudo sobre a arte moderna teria de mostrar ao leitor, como, desde há mais de meio século, a cada cinco anos se descobre uma nova solução para o problema do choque”. Ele mesmo reconhece qual efeito de choque Rimbaud e Mallarmé tinham provocado outrora nele. Os surrealistas falam do “desconcerto” que deve emanar da poesia; Breton nomeia a lírica “desdobramento de um protesto”. Saint-John Perse designa o “luxo do insólito” como “primeiro parágrafo da atitude literária”. Vistos num contexto mais amplo, estes princípios mostram até que ponto se acentuou aquele caráter de protesto que apareceu com o Romantismo. Na medida em que a lírica moderna se define ainda em sua relação com o leitor, se define de preferência como ataque. A ruptura entre autor e público é mantida aberta por meio de efeitos de choque. Estes se manifestam no estilo anormal da “nova linguagem”.

Flaubert, escrevendo *Madame Bovary*, definiu o estilo como “modo de ver”, definição inconcebível na poética mais antiga, arraigada no Humanismo. Ela verificou-se nos romances de Flaubert, no romance moderno em geral e, cada vez mais, na lírica. A lei de um estilo assim concebido não deriva dos objetos e temas, nem da linguagem artística tradicional; deriva do próprio autor. Tem como consequência um fenômeno conhecido sobretudo na pintura. Desde Cézanne tornou-se costume o pintor voltar sempre a um motivo pobre de significado, pois o que o interessa não é este motivo, mas pôr a prova as possibilidades estilísticas próprias. Picasso copiou várias vezes, remodelando-o, o *Déjeuner* de Manet, e cada vez, em forma diversa. A invenção do motivo cede lugar à invenção formal. A esta cabe a tarefa de produzir um organismo autônomo que é criado apenas com os próprios meios do quadro, e não com elementos da realidade externa. Assim não só se reduz em geral o número dos motivos, mas o motivo aparece meramente como exercício para variações. Estas são manifestações do estilo intérprete de si mesmo, procedimento este que se encontra também na poesia. Valéry escreveu certa vez que, em sua opinião, a poesia quase coincide com a empresa de “produzir muitas variações sobre o mesmo tema”. Guillén publicou *Variaciones de una durmiente*; são quatro versões e reelaborações da “Dormeuse” de Valéry. Do mesmo Guillén provém *Variaciones sobre Temas de Jean Cassou* (1951), agrupadas

aos pares. Para algumas de suas poesias, P. J. Jouve fez, sempre, duas “variantes”. Um volume de ensaios, de R. Queneau, se intitula até mesmo *Exercices de Style* (1947) e varia um motivo noventa e nove vezes. Prova do interesse que o estilo transformador nutre por si próprio.

Ulteriores considerações sobre a “nova linguagem”

É preciso discutir algumas peculiaridades desta “nova linguagem”. Temos consciência de quanto é justa a observação que R. Caillois escreveu no começo de seu livro sobre Saint-John Perse (275): “Não me adentro nos abismos. Reflito sobre o emprego do artigo ou do advérbio. Este método é mais seguro, embora também ele possa conduzir suavemente aos abismos”.

A dificuldade, tanto sintática como semântica, que a poesia moderna oferece, parece exigir uma tradução do que se disse numa espécie de linguagem normal. A interpretação pode e deve, via de regra, ceder também a tal exigência, caso seu objetivo seja conseguir a aproximação do leitor (o que, aliás, não constitui, de forma alguma, o único de seus objetivos). Porém a tradução interpretativa falseia a poesia, fato que ocorre com toda lírica. Na moderna, contudo, tal falsificação é consideravelmente maior, pelo motivo já mencionado acima: esta lírica aspira, em primeiro lugar, à originalidade em sua forma de expressão, que na maioria dos casos não é tanto a consequência quanto a causa de seu ver diferente. Pode-se explicar o modo de expressão, mas não se pode ocultar sua diferente maneira de ser.

Esta última se manifesta muitas vezes já em relação com a frase. Quanto menos tradicional a poesia queira ser, tanto mais se distancia da frase como forma tradicional articulada pelo sujeito, objeto, predicado verbal, preposições etc. Ante a lírica moderna pode-se até mesmo falar de uma hostilidade à frase, cujos fenômenos, aliás, também se poderiam descrever do ponto de vista do fragmentarismo.

Podem-se distinguir vários tipos. O mais difuso se observa em poesias que têm apenas expressões nominais ao longo de vários versos, para só então, e também aqui só de passagem, trazer um predicado verbal: “Da ampla ânsia da aurora / Velame aberto. // Doloroso despertar. // Folhas, irmãs folhas, / ouço-as no lamento” (Ungaretti). A primeira estrofe da poesia “Noite” de Benn compõe-se apenas de substantivos; nas estrofes seguintes

aparecem então alguns verbos, mas, quanto à significação e função na frase, ficam consideravelmente apagados pelas expressões desarticuladas e exclamações nominais:

Nacht. Von Himmel zu Meeren
hungernd. Dernier cri
alles Letzten und Leeren,
sinnlos Kategorie.
Dämmer. Aus Unbekannten
Wolken, Flüge des Lichts
alles Korybanten,
Apotheosen des Nichts.

.....
Ach — Äonenvergessen!
Schlaf! aus mohnigem Feld,
aus den lethischen Essen
zieht ein Atem der Welt,
von aberionischen Zonen
orphisch apotheos
rauscht die Hymne der Drohnen:
Glücke des Namenlos.

Noite. De céu a mares,
faminta. Dernier cri
de todo o vazio, derradeiro,
categoria absurda.
Crepúsculo. De alheias
nuvens, vãos de luz —
tudo coribantes,
apoteoses do Nada.

.....
Ah, esquecimento eônico!
Sono! Do campo de papoulas,
das iguarias de Lete
passa um sopro do mundo;
das regiões aquerônicas
órfica apoteose
provém o hino dos zangões:
venturas do inominado.

Ou também é possível o inverso: “Noia” de Ungaretti começa com uma frase breve, verbalmente concluída, mas, em continuação, aparecem versos com esboços manifestos de formas

nominais, substituídas ainda por uma construção apoiada por um verbo; todavia os verbos, ao todo três (dos quais um infinito), não podem nem querem eliminar a imobilidade de uma solidão noturna de asfalto, solidão que encontra sua presença mais intensa na falta de verbo dos versos centrais: “Esta noite também *passará* // Esta solidão em torno / titubeante sombra dos fios do trâmuei / sobre o úmido asfalto // *Olho* os motoristas *cabeceando* / sonolentos”. Poesias com uma quantidade maior de verbos tendem a trazê-los em forma infinitiva sem sujeito ou a remeter suas formas conjugadas a orações subordinadas; mencionaremos como exemplo um texto de Montale: “Merigiare pallido ...” (“Pálido repouso do meio-dia ... *Escutar* estalido de melros, ... cicios de serpes ... *Espreitar* as fileiras de formigas vermelhas que às vezes se *rompem* ...”).(*)

Parece ser Guillén quem foi mais longe na supressão do verbo, pois consegue escrever uma poesia com vinte versos sem verbo algum: um caso extremo, porém, coerente com seu predominante estilo nominal. Referimo-nos a “Niño” (411, p. 27). O que o título promete — *criança* —, parece faltar no âmbito da poesia. Em lugar da criança empírico-corporal, estão presentes alguns fenômenos fundamentais do mundo de Guillén (corrente, rosa, neve, mar). Sua possível relação com uma criança só está sugerida pelo título; eles mesmos se desligaram desta relação sob forma de apóstrofes nominais que são também incoerentes entre si.

“Sobretudo fora os verbos. Lançar tudo em torno de um substantivo; erigir torres de substantivos”, diz o trecho de uma carta de Benn (1926).

A hostilidade da lírica moderna à frase, com sua eliminação do verbo, não pode, portanto, significar outra coisa senão os conteúdos nominais da intuição ou da abstração, tal como são enunciados, devem permanecer eles próprios, não sendo canalizados numa corrente de acontecimentos nem em qualquer tipo de temporalidade, e até, em casos extremos, nem sequer aparecendo relacionados entre si. A exclusão dos verbos intensifica o fragmentarismo desta poesia não só no plano formal e sintático, mas reforça ademais o isolamento daquilo que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim, a tensão. O substantivo ganha em intensidade e se eleva acima de sua significação corrente. Não se está longe da maneira de escrever unicamente com apontamentos, o que ocorreu também várias vezes.

Citemos outras formas de anti-sintaxe. As palavras se apresentam em simples sucessão, não sendo, portanto, nem sequer

(*) Verbos sublinhados por H. Friedrich.

reconhecíveis em sua função por meio das preposições. Um volume de poesias de Éluard, publicado em 1929, traz o título: *L'amour la Poésie*; não se sabe se o grupo de palavras sugere uma causalidade (amor é a origem da poesia), ou uma equiparação entre amor e poesia ou o que quer que seja. Há também uma seqüência sem relação entre membros da frase e entre frases completas. Um exemplo extremo de Apollinaire: "Três lanternas a gás acesas / A chefe está tuberculosa / Quando terminares, jogaremos ganha-perde / Um diretor de orquestra está com dor de garganta" (249). Nenhuma destas frases se deduz da anterior. São retalhos de conversação? Então o acaso que capta retalhos de conversação desconexa teria se tornado uma modalidade da lírica moderna; modalidade esta que ainda assim também não copia, mas se refere só a si mesma e, como lírica que se refere a si mesma, produz um contexto poético próprio.

Desde Mallarmé se tornou uma regra para a maioria dos líricos evitar a pontuação ou não tornar inserções reconhecíveis como tais, anulando de novo a tessitura da frase elaborada em segredo. Desta estilística, tão hostil à frase (ou se deve dizer: recriadora da frase?), resulta sempre que a lírica moderna deseja evitar ou transtornar contextos e ordens de relação, estando sobretudo, interessada num dizer indicativo — numa indicação como que taquigráfica —, mas também multifacetado.

Próximo à elipse da frase, acha-se a ambigüidade léxica ou sintática, também peculiar à lírica moderna. Vejamos a estrofe final da poesia de E. Lasker-Schüler, "Unser Liebeslied" (Nossa Canção de Amor):

Und von roten Abendlinien
Blicken Marmorwolkenfresken
Uns verzückte Arabesken

E das linhas vermelhas do entardecer
Olham afrescos de nuvens marmóreas
Para nós, encantados arabescos

Suspeita-se que haja um erro tipográfico ou talvez gramatical. Mas, de forma análoga ao procedimento dos outros versos, parece que o "para nós" ("Uns") da última linha deve ficar impreciso. Pode-se completar: "Olham para nós" ("encantados arabescos" seria aposição a "para nós"); mas também se pode compreender o "blicken" ("olhar") do penúltimo verso como abreviação de "erblicken" ("divisar").

Uma poesia de Lorca intitulada "Paisaje" termina assim: "As oliveiras / estão carregadas / de gritos. / Um bando /

de pássaros cativos, / que movem as longíssimas / caudas no sombrio". A segunda frase elíptica poderia ser a continuação metafórica da metáfora precedente: "as oliveiras / estão carregadas / de gritos"; poderia ser, da mesma forma, a explicação, entendida literalmente, dos "gritos" no bosque de oliveiras, também eles em seu sentido literal. Um verso do "Vento a Tindari" de Quasimodo diz assim: "Salgo vertici aerei precipizi" ("Galgo cimos precipícios aéreos"); o adjetivo "aerei" está aqui colocado de tal forma que pode referir-se tanto a "cimos" como a "precipícios"; com razão se falou da "ambivalência dos adjetivos" de Quasimodo (L. Anceschi, citado em 503, p. 30). Ungaretti compôs uma "Pequena Canção sem Palavras" (em 474): "A pomba o sol / cedeu a luz... / Arrulhando virá / se dormires, no sonho. / A luz virá...". Nesta tradução, embora se conserve a ambivalência sintática do original, não será demais salientá-la. Permanece indefinido se, ao verbo *verrà* ("virá") da segunda estrofe, corresponde o sujeito "a luz" ou "a pomba". As duas coisas são possíveis, em virtude da estrutura lingüística do italiano que pode prescindir do pronome pessoal. Com efeito, o gerúndio *tubando* ("arrulhando") faz pensar que se refira à pomba. Mas a terceira estrofe liga, de forma inequívoca, o verbo *verrà* à luz. Deve-se, portanto, deduzir, segundo as leis estilísticas da poesia moderna, que, de início, os versos da segunda estrofe pretendem uma relação dupla ("arrulhando vem então a pomba e a luz"), para estabelecer, só então na estrofe seguinte, a relação simples. A luz, que na segunda estrofe também está compreendida, toma da pomba a metáfora "arrulhando", insólita e alheia a seu mundo. Caso se queira falar ainda de metáfora e não já de técnica da fusão.

A poesia moderna gosta de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual, ainda mais amiúde do que o fez a poesia anterior. A tarefa mais urgente da linguagem usual permanece a comunicação fidedigna que, em regra, tem como consequência uma ação, um comportamento, uma orientação prática. A fim de suprimir tal limitação, a poesia se serve de outros meios, a cuja análise os conceitos normativos e normais da gramática quase não bastam, exceto comprovando-se de que maneira constituem eles uma contradição. Assim se depara com poesias nas quais se lêem todas as estrofes como frases subordinadas, por exemplo, ligadas pela conjunção condicional "se", que, contudo, não desembocam na esperada oração principal (ver, por exemplo, o poema de G. Benn, "Dann", "Então"). A valorização das estrofes como orações subordinadas é, por conseguinte, ilusória. Outras poesias têm versos com

um “mas”, porém o pólo oposto que pode ter desencadeado este “mas”, não foi pensado, pelo menos não vem expresso. Pode ser anormal o emprego da conjunção copulativa “e”, quando esta não serve a uma seqüência dos conteúdos, mas a uma viravolta inesperada do discurso (encontram-se numerosos exemplos em Apollinaire, Éluard, Saint-John Perse e, em alemão, em versos que fazem lembrar a linguagem bíblica de Lutero). Outros fenômenos dignos de se observar são: alterações nas funções das preposições, dos adjetivos e dos advérbios, das formas verbais temporais e modais; emprego dos substantivos sem artigo; uso de pronomes demonstrativos não em base à ordem espacial, temporal e objetiva, mas para a elevação emocional do respectivo substantivo etc.

Um procedimento estilístico que se apresenta sintaticamente correto, mas é incomum no plano semântico, é a contração, aumentando, a seu modo, também a ambivalência moderna da linguagem lírica. Ungaretti: “E terás nos olhos um rápido suspiro”; o suspiro da boca e o olhar queixoso dos olhos se fundiram numa unidade. De novo, Ungaretti: “As belezas morenas, vestidas de água”; refere-se às mulheres de pele escura nas proximidades do Nilo, todavia, o verso anula a distância, de per si já escassa, entre as duas imagens (mulheres, Nilo). No verso de M. - L. Kaschnitz: “antes que a manhã cante”; a contração se realiza mediante a omissão do galo, com cuja tarefa, o canto da alvorada, se identifica a manhã. No verso de J. Supervielle: “O vento dourado de suas asas”, com a máxima densidade poética, funde-se em três palavras o voo de pássaros no vento da madrugada e no ouro do sol do amanhecer.

Quando a linguagem teme uma perda de poesia, no caso de ver-se limitada à comunicação rigorosa, unívoca e pouco atmosférica, propende mais ao silêncio que à palavra. No capítulo sobre Mallarmé, já fizemos referência ao papel que Mallarmé atribui ao silêncio na poesia e na teoria poética. Em 1943, Max Kommerell escreveu em *Gedanken über Gedichte* (p. 41): “Não se pode negar que na afirmação da composição poética que nos abre, de maneira sublime, toda a extensão do dizer poético possível, em meio às coisas ditas, também está presente o não dito e indizível, um silêncio no falar”. Naturalmente “silêncio” é aqui um conceito auxiliar para exprimir algo que só se torna perceptível e agudamente poético através da linguagem. Com este conceito se entende a extrema delicadeza, a mais surpreendente estranheza na combinação das palavras, uma ressonância sugestiva na interioridade do leitor, uma quietude que encerra aquilo que virá, assim como um discurso no

qual se nota que seu próximo passo seria o emudecer. Ora, este conceito, assim entendido, do “silêncio no falar”, pode aplicar-se a muita lírica nova. Mas ainda mais imprescindível torna-se sua aplicação àquela lírica que aqui denominamos moderna. Eis por que são também mais freqüentes as manifestações dos líricos a respeito. Jiménez busca sua “palavra silenciosa”, como ápice do que tem a dizer. Duas frases de Ungaretti, numa conferência que proferiu em 1941, encontram-se muito próximas de Mallarmé: “Uma palavra que deixa ressoar o silêncio no mais oculto da alma — não é ela uma palavra que se gostaria de recheiar de mistério? É uma palavra plena de tensa esperança em reencontrar o milagre de sua pureza originária”. (511, p. 22). Valéry diz num epílogo tardio a “Jeune Parque”: “Um silêncio é a fonte estranha das poesias”. H. Domin antepõe a seu volume de poesia “Hier” uma definição poética da lírica: “A não-palavra / que repousa / entre palavra e palavra” e, em sua poesia “Linguistik” se lê: “Aprenda a calar na linguagem”. O soneto “Callar” de G. Diego tem o silêncio como tema emocional e teme na palavra a traição da própria interioridade.

Este anseio do silêncio potencialmente rico permite explicar muitas vezes a escolha de composições poéticas breves. Em todo caso, seu laconismo e seu “falar estrangulado” (Krolow), correspondem muito bem àquele anseio. Assim há poesias contemporâneas de apenas duas ou três linhas. Algumas delas obtiveram fama, como a de Jiménez: “Não a toques jamais, / pois assim é a rosa” (como em Mallarmé, aqui também com rosa se entende a perfeição poética que já não deve ser tocada). Ungaretti: “Entre uma flor colhida e outra doada, / o inexprimível Nada” (um dístico que está no início de *L'Allegria* e tem o título “Eterno”). E. Pound, com o título “Em uma estação de metrô”: “O aparecer destes rostos na multidão; pétalas de flor num ramo negro e úmido” (compare-se com a interpretação de W. Iser, 25, p. 368 e ss.). É como se apenas com esta concisão e com o emudecer que ela possibilita, irrompesse a intensidade lírica da poesia.

Os títulos da lírica moderna mereceriam uma análise particular. Mais exatamente, como momento lingüístico: como relação (ou também não-relação) com os outros membros da poesia, também o título pode chegar a ser um portador da “nova linguagem”. De acordo com a forma tradicional, um título nomeia o tema, o assunto, a emoção da poesia e esta mesma desenvolve ou então realiza que o título anuncia, como, ao contrário, o que se desenvolve na composição poética se resume, de novo, numa leitura ulterior do título. É evidente que tam-

bém na poesia moderna esta convergência ainda está presente. Mas, tornou-se mais rara que o outro fenômeno, ou seja, da mudança de relação entre título e conteúdo. Também aqui há muitas variantes. Por exemplo, aquela em que se toma um verso da poesia, como título, arbitrariamente, mas o mesmo poderia igualmente acontecer com outro verso. Por outro lado, encontram-se então títulos que pertencem de uma forma tão necessária à poesia que esta, sem o título, permaneceria enigmática, no caso de "Em uma estação de metrô" de Pound. Ou até mesmo esta necessidade desaparece, e o título de uma poesia obscura não a elucida: assim, "Niño" de Guillén. O mesmo acontece com o título e o conteúdo subsequente de uma poesia de Apollinaire, "Arbre", de todo estranho à árvore (249, p. 178). Tais incongruências, nas quais o conteúdo de uma poesia não se "ajusta" a seu título, acrescentam ao respectivo texto uma ulterior camada de ambigüidade. Jiménez dá a suas poesias muitos títulos em forma interrogativa e, em duas ocasiões, consistem, até mesmo, só num ponto de interrogação. Três estrofes de um poema de Benn começam com "Se um rosto...", sem uma correspondência seguinte a este condicional "se"; do ponto de vista sintático, como também sob outros aspectos estas estrofes estão de todo desarticuladas e levam como título justamente a palavra que falta no interior do poema, ou seja, *Então*; é a conclusão que resulta da condição, mas, também apenas um fragmento anteposto às estrofes — uma técnica da inversão que nos poetas modernos se encontra em muitas variantes, e não meramente relacionado ao título. O comum a todas estas intitulações anormais poderia residir no enfraquecimento da coerência lingüística e semântica e, ainda, em sentido mais amplo —, na necessidade de encontrar também aqui efeitos fora do comum.

A função indeterminada dos determinantes

Dever-se-á mencionar aqui um fenômeno estilístico muito freqüente na lírica moderna que se relaciona com o traço fundamental do tornar insólito aquilo que é familiar. Nós o chamamos de função indeterminada dos determinantes e queremos dizer, com esta expressão, o seguinte: uma poesia de Benn, "Welle der Nacht" termina com o verso: "rola a branca pérola devolvida ao mar". Uma sensibilidade lingüística normal per-

guntará: que pérola? Os versos precedentes não falavam de nenhuma. O que antecedia era um soprar, um vir rolando, levemente trazido por essências e coisas, ou, mais propriamente, por seus nomes mágicos. Também a pérola é um destes portadores. Ocorre com ela algo mais significativo que ela mesma: uma sonoridade lingüística e o movimento absoluto do rolar para trás. O artigo definido não expressa aqui uma determinação real do substantivo ao qual pertence. Apenas o introduz, para convertê-lo em sinal sonoro de um movimento absoluto que, por sua vez, faz voltar atrás os movimentos giratórios e aproximativos dos versos anteriores e os conclui. Aquilo que é indicado pelo substantivo, a pérola, não foi preparado por nada e atua de maneira indefinida e misteriosa, justamente porque o artigo definido coincide com esta incógnita. "*Uma pérola branca ...*" teria conferido ao verso um clima distinto.

Na linguagem usual e corrente, o artigo definido tem a função de designar uma coisa que é conhecida ou já tenha sido apresentada num texto. É o meio lingüístico para a verificação do conhecido ou de uma coisa acabada de comunicar ou também de uma pessoa e, até este ponto, lhe é próprio ainda um resto do adjetivo demonstrativo. Mas, na poesia moderna é empregado de tal maneira que, como meio determinante, desperta a atenção, é verdade, mas, logo em seguida, a desorienta de novo por meio da absoluta novidade que introduz. Este procedimento já se apresentava nos líricos do século XIX, de modo particular em Rimbaud, e, também de tal forma que eram incluídos outros determinantes como pronomes pessoais, advérbios de lugar etc. No século XX, se propaga desmesuradamente, e se torna um dos indícios estilísticos principais da lírica contemporânea. Um poema de J. Supervielle, "L'Appel", contém um exemplo legendário: "As damas de negro..., o espelho..., o violino de mármore..." Todos os elementos da ação que se desenvolve são expressos lingüisticamente de maneira determinada, como se fossem conhecidos de há muito. Mas não se relacionam com nada conhecido como é a norma no conto de fada autêntico. As provas mais numerosas deste procedimento se encontram em Eliot, em Saint-John Perse e em Guillén. Verifica-se sempre que a colocação dos determinantes com simultânea indeterminação daquilo que está expresso, provoca uma tensão lingüística anormal e com esta se encontra o meio de imprimir o insólito ao que soa familiar. A lírica moderna que, aliás, gosta de conteúdos incoerentes, introduz o novo com surpreendente imprevisto. Quando o determinante lhe dá a aparência de conhecido, surge a desorientação e faz que o novo, isolado e sem procedência, seja mais enigmático.

A lírica moderna tornou-se um assunto frio. A reflexão sobre ela tornou-se também fria. É julgada com competência técnica. Apesar de tudo, este julgamento está sempre associado à consciência de que a lírica é um mistério, uma zona fronteira conquistada ao apenas exprimível, um prodígio e uma potência. E estuda-se sua potência como uma explosão de forças, por assim dizer, atomizadas da palavra, desencadeada experimentalmente, e se considera sua linguagem misteriosa como o resultado surpreendente de combinações químicas tentadas pela primeira vez. O poeta se transforma naquele que se aventura em campos lingüísticos até então não trilhados. Todavia está provido com os aparelhos de medição de seus conceitos que permitem a ele, a qualquer hora, o controle sobre si mesmo e o resguardam da força avassaladora do sentimento banal. O encantamento que pode emanar de poesias modernas é refreado pelo homem. Acima de suas dissonâncias e obscuridades domina Apolo, a clara consciência artística. Já desde inícios do século XIX, a emoção inspiradora tinha perdido prestígio, como única legitimação da qualidade poética. No entanto, surgiram frutos tardios. A opinião pública ficou muito tempo presa a eles. Seu modelo admirado era um poeta alemão do século XX que tem grandeza artística, mas sem caracteres sexuais definidos. A poesia lhe foi "imposta" em meio a "tormentas noturnas", saltou-lhe "em sentimento franco" de tal modo que "a mão tremia e os tecidos estalavam"; em seguida, relatou com minúcias este "êxtase" a princesas, condessas, damas, a "muito dignos e caros senhores", com muitos "de qualquer modo" e "em algum lugar" e com os mais nobres genitivos. Isto teve consequências fatais e conduziu a uma sombria confusão entre este caso particular e a poesia em geral.

Quase sempre os principais líricos europeus encaram a inspiração com desconfiança, e sabem distinguir com precisão, uma da outra, a excitação da força, o turbamento pessoal da validade espiritual. "A poesia é uma arte profundamente céptica." Pressupõe uma liberdade extraordinária frente a nossos próprios sentimentos. Os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno de seu irmão mais velho, sobrenatural, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito. Assim escrevia Valéry em seu ensaio sobre *Adonis* de La Fontaine. Em outra passagem, diz: "Suspiro e gemido elementar" nada têm a ver com a poesia, enquanto não se tenham

transformado em "figuras espirituais" (211, II, p. 20). Em seu discurso sobre Góngora, García Lorca elogia o poeta francês por estes pensamentos e os acentua ainda mais. Desde a reação contra a lírica patético-oratória de D'Annunzio, também os poetas italianos seguem caminhos semelhantes, colocando a "palavra nua" (Ungaretti), meditada há muito tempo, acima do falar comovido. No fundo, se trata de idéias antigas. O fato de que apareçam tão amiúde precisamente em países de língua românica, está relacionado com o terreno latino comum. Porém, a insistência de sua aparição desde Baudelaire até o presente, indica que a lírica moderna ainda está atravessando o processo de "desromantização".

Tais idéias encontram sua expressão também em outros países. Já se podiam perceber os prelúdios em Novalis. T. S. Eliot fala da despersonalização do sujeito poético, graças a qual sua atuação se torna parecida à da ciência, realça a "intensidade do processo artístico" e exige que se olhe não apenas no coração, mas, "mais fundo", ou seja, "na meninge e no sistema nervoso". Na Alemanha, Benn retomou todos estes temas, com formulações convincentes, que renovaram a atmosfera. Sua conferência "Problemas da lírica" (1951), tornou-se uma *ars poetica* da metade do século. Benn conferiu, de novo, honras ao conceito de "artístico", designando com este termo a vontade estilística e formal possuidora de verdade própria, superior às verdades dos conteúdos. "Pois só na esfera da forma se reconhece o homem" — um princípio muito latino. A inspiração não guia, mas desorienta. É ela que "faz surgir um par de versos", mas então o homem, com sua força criadora, "toma súbito em mãos estes versos, coloca-os num microscópio, examina-os, tingem-os, procura os pontos patológicos..."

Os líricos contemporâneos gostam de falar de seu "laboratório", de "operar", da "álgebra", do "cálculo" do verso. Valéry, em seu livro sobre Degas, descreve o pintor moderno: não mais a aconchegante desordem do atelier do artista de outrora, mas um "laboratório de pintura", onde um homem vestido todo de branco, com luvas de borracha, trabalha segundo um horário preciso, rodeado de instrumentos de precisão. Valéry teve a ironia de afirmar que esta seria uma imagem do futuro. Mas já era há muito realizada. Quando se lê o livro de Haftmann *Malerei im 20. Jahrhundert*, tem-se a impressão que esta pintura seja como um laboratório gigantesco, ocupado por pessoas de cunho extremamente intelectual, que descobrem "fórmulas", "definem" o espaço, experimentam "tessituras sonoras". Na lírica, ocorre algo parecido. Aquele que se tornou representativo é o "lírico pensador" (E. Langgässer), para o

qual laranjas e limões se transformam em “álgebra dos frutos maduros” (Krolow), e que pode dizer de si mesmo o que diz Benn: “Sou prismático, trabalho com vidros”. É significativo que Valéry, utilizando o significado grego originário da palavra, identifique a poesia com *fabrication*, pensando menos na obra que no ato da fabricação, por meio do qual o próprio espírito se eleva e se aperfeiçoa.

Deve-se evitar o equívoco de considerar esta atitude dos líricos modernos como uma fria substituição a forças criativas carentes. Antes, se deve observar que as ponderações intelectuais conduzem a linguagem à vitória lírica justamente quando ela deve dominar um material complicado envolto em sonho. É congruente que a extraordinária sensibilidade da alma moderna se tenha confiado à clara razão artística apolínea. Esta cuida de que aquela, em sua aspiração a um poetar plurivalente, mágico, demonstre, em longa experimentação, sua necessidade antes de poder falar.

Ao exposto acima, corresponde o papel que a consciência da forma desempenha na lírica moderna. Nos poetas do tipo de Mallarmé, aquela se exprime, na prática, como precisão métrica; também a teoria que a acompanha prossegue os rumos tomados por Mallarmé, sem todavia, assumir sua motivação ontológica. Valéry é o testemunho mais fecundo deste rigor formal, tanto prático como teórico. Suas manifestações constituem um dos ápices da cultura formal românica. Valéry reconheceu a combinação secreta de ceticismo e rigor formal: “A dúvida conduz à forma”. A dúvida reconhece quão problemáticos são os simples repentes do conteúdo; mas a poesia recorre a estas formas métricas como a um sistema de regras de jogo que se deve observar rigorosamente, elevando-a acima da espontaneidade brutal e do caos dos repentes. De resto, a singularidade da precisão métrica na lírica moderna reside no fato de que forma um contraste com o conteúdo nebuloso — análogo àquele outro contraste de tensão entre uma sintaxe simples e uma afirmação complicada.

Poetas de menor ou nenhum rigor formal — e constituem a maioria —, assumem a mesma atitude reflexiva em relação a seus meios formais. Claudel examinou com rigor o entrosamento do verso livre com os períodos respiratórios. Aragon analisou minuciosamente as inovações de seu sistema de rimas. Tudo isto demonstra a consciência do poeta moderno; consciência esta, no entanto, de ser algo diverso dos conhecimentos tradicionais de técnica poética, por meio dos quais o poeta encontrava outrora sua linguagem específica na variação do objeto dado. García Lorca que esgotou todas as possibilidades

formais até chegar ao completo desmembramento do verso, confessou numa conversação: “Se é verdade que sou poeta por graça de Deus — ou do diabo —, o sou também graças à técnica e ao esforço, e porque me dou perfeita conta do que é uma poesia”. T. S. Eliot vê na atuação artística um trabalho de precisão que tem tarefas análogas à fabricação de uma máquina ou ao torneamento de uma perna de mesa. Suas próprias formas métricas são livres, é verdade. Mas o trabalho de precisão se revela no tratamento refinado de versos que se repetem, na construção de suas longas poesias à maneira de composições musicais em vários tempos. Nos bons líricos, as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos.

Lembremos, enfim, um paralelo com a música contemporânea e, com isto, chamamos de novo a atenção para a ampla unidade estrutural de todas as artes modernas. Na *Poétique Musicale* de Strawinsky (em paralelismo com a *Introduction à la Poétique* de Valéry), se encontram estas idéias diretrizes: todo trabalho artístico deve acontecer na “luz sem sombras” da poética, ou seja, da consciência do fazer (“des Wissens vom Machen”); o artista é o tipo mais elevado do *homo faber*; seu Deus é Apolo, não Dioniso; a inspiração é assunto de categoria secundária: em primeiro lugar, está o descobrimento operante que substitui a improvisação pela construção, e a liberdade caótica pelo “reino da limitação artística”, onde apenas a melodia encontra de novo seu sorriso; a poética é, em sua última essência, uma “ontologia”.

Dupla relação para com a modernidade e a herança literária

A partir de Baudelaire a lírica se voltou para a modernidade entendida como civilização técnica. O peculiar desta mudança continuou sendo o de poder adotar uma atitude tanto positiva como negativa. Apollinaire amalgama o mundo extremamente real da máquina com as imagens de sonho do absurdo. A máquina torna-se mágica. As vezes, deve, receber uma consagração religiosa; mas a tentativa conduz à dissonância. Em “Zone”, de Apollinaire, a grande poesia introdutória de *Alcools* (1913), hangares de aviões e igrejas estão colocados no mesmo plano, Cristo é “o primeiro aviador” que bate o recorde de altura. Uma variante de “Zone” é a poesia de J. Prévert, “Le

combat avec l'ange" (*Paroles*, 1949): o combate com o anjo é um encontro de box no ringue, à luz das lâmpadas de magnésio e o homem, vencido, deixa-se cair na serragem. Parece que, nas grandes cidades, a técnica e o conteúdo vital das massas atraem na mesma medida em que atormentam, como se fossem novos estímulos, e trazem, por outro lado, novas experiências de desolação. Pois é destes dois modos que a lírica reage a eles. É um fenômeno difícil de desenredar. Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a "segunda revolução industrial", reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constroem, convertendo-o em um acaso insignificante. Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as "maravilhas da ciência".

Todavia esta lírica também está marcada pela época à qual opõe sua liberdade extrema. A frieza de seu ofício, sua tendência à experimentação, sua dureza de coração: estas e outras características são o "espírito da época" atuando de modo imediato. A lírica intenta a "poesia sintética", onde as imagens poéticas primordiais — estrelas, mares, ventos — se mesclam aos produtos da técnica e às palavras da ciência especializada. "Vejo uma densa mancha de óleo de máquina e penso demorada, demoradamente no sangue de minha mãe", dizem alguns versos de Jouve. Para o italiano Cardarelli a época que precede a morte se parece com a espera sob o relógio da estação, do qual se contam os minutos. Nas poesias de Eliot e Saint-John Perse, estes prosaísmos se elevam ao canto, sem vir a perder sua dissonância. Mas há também outro fato que se deve observar. Como em Rimbaud e Mallarmé, também a lírica contemporânea chegou muitas vezes ao ponto em que se suicida. Talvez seja o mais violento esmagamento imposto pela modernidade, sendo análogo ao fato de que o homem trabalha para fazer ir pelos ares o globo terrestre.

Idêntica visão dupla se revela também na atitude para com a herança literária e a história em geral. A regra é a ruptura

voluntária com a tradição. Com as ciências históricas, com a facilidade de acesso a todas as literaturas, com as instituições dos museus e o grande desenvolvimento dos métodos de reprodução e de interpretação, aumentou tanto a pressão excessiva do patrimônio histórico que no século XIX já se começava a sentir, crescendo também a pressão no sentido oposto, ou seja, a aversão a toda coisa passada que, além do mais, desde há muito estava preparada pelo despedaçamento da mentalidade humanística. Esta aversão pode assumir todas as formas, desde o cansaço à injúria. "Todo escritor digno deste nome deve escrever contra tudo o que foi escrito até agora." (Fr. Ponge) Até mesmo nos espíritos mais modernos, a lembrança da literatura anterior se transformou na exigência de compor versos, a todo o custo, de modo diferente dos predecessores. Com sua maneira nobre e irônica, Valéry escreve: "Para mim, a leitura é um peso. Às vezes, me felicito de ser tão pobre e tão incapaz para os tesouros da ciência acumulada. Sou pobre, mas sou o rei de meus macacos e papagaios interiores" (211, I, p. 961).

Na medida em que a lírica procede simbolicamente, se repete o fato, observado desde Mallarmé, de se empregarem os símbolos de um modo autárquico, não tomados de um patrimônio tradicional. Valéry e Guillén parecem constituir uma exceção. Porém seus símbolos não remontam mais além de Mallarmé — e atestam, portanto, um tipo estilístico, já por si só moderno, e não uma vontade de nutrir-se da tradição. Quando Saint-John Perse transforma coisas como cal, areia, escolhos, cinzas, em sinais simbólicos, não há formação literária alguma que ajude a compreendê-los, sobretudo porque tampouco o poeta pretende infundir nestes sinais algum sentido preciso. Basta que sugiram efêmeras possibilidades de sentido. Os significados dos símbolos variam de autor para autor, devem ser descerrados apenas pelo autor, amiúde com o resultado de que não há fundamento para interpretação alguma. Até que ponto este simbolismo autárquico se estendeu, por exemplo, também à música, pode deduzir-se do prólogo que Hindemith escreveu para sua *Marienleben* (1948).

De toda forma, a esta manifesta ruptura com a tradição se opõe uma sensibilidade a todas as literaturas e religiões, mas também a vontade de mergulhar no profundo do mundo psíquico do homem, onde Europa e Ásia, imagens primordiais mágicas e míticas, se tocam. Já se pôde observar esta disposição em Rimbaud, muito antes de C. G. Jung desenvolver sua influente psicologia do inconsciente coletivo e dos arquétipos. A lírica mo-

derna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. Nela comparecem tradições do folclore. Ecoam assuntos e lendas heróicas da Idade Média, podendo surgir uma obra tão encantadora como a reelaboração feita por Cl. e Y. Goll dos *Fioretti* de São Francisco de Assis (*Nouvelles petites fleurs*, 1943). As poesias de Saint-John Perse estão plenas de alusões à pintura mais antiga, a mitos antigos, a lugares de culto exóticos. Ezra Pound entretece em seus textos passagens de poesia provençal, italiana antiga, grega, chinesa. *The Waste Land* de Eliot recolhe de uma obra erudita símbolos da lenda do Graal, mas se serve também de vários motivos do Upanishad e da Bíblia, traz trechos de citações ou citações veladas, transpostas num ambiente diverso, de Wagner, Baudelaire, Shakespeare, Ovídio, Dante, Agostinho. O próprio autor cuida de fornecer num autocomentário — em que é difícil de avaliar a parcela de seriedade ou de ironia — as explicações necessárias. Este procedimento criou escola, como no italiano Montale e no espanhol Diego.

Tais fenômenos, porém, já não provêm de um vínculo autêntico com a tradição o qual pressupõe que se sinta à vontade numa época histórica unitária e conclusa em si. Esta retomada de motivos, alusões e citações, colhidos ao acaso, são restos espectrais de um passado feito em pedaços. Podem ser entendidos como síntese. Mas seu efeito é o de montagem e de caos. Pertencem, assim como a acolhida ilimitada de mundos concretos nivelados em sua hierarquia, ao estilo da arbitrariedade, da incoerência, do entrelaçar-se de tudo com tudo. Como se pode observar, sobretudo em Ezra Pound, são meios para converter o sujeito poético numa espécie de sujeito coletivo que se apraz numa troca desconcertante de máscaras. Ou então, como em Saint-John Perse ou em Benn, derivam da intenção de produzir, por meio de palavras buscadas o mais longe possível, uma magia de sons e imagens de encanto lírico sempre elevado. Tais textos procedem entrecruzando os fragmentos históricos e sinais lingüísticos com outros que, segundo a ordem cronológica, nada têm a ver com eles, ou colocando-os, de forma brusca, ao lado de palavras-chave do mundo moderno. “Os ciclos irrompem: esfinges antiqüíssimas, violinos e um portão de Babilônia, um jazz do Rio Grande, um swing e uma oração...” (Benn) Tais versos são o direito da lírica que pode divagar por tudo, com a condição de fazê-lo cantando. Mas, ao suprimir os limites e a confusão, morre a história. A lírica moderna torna sem pátria tanto o espaço histórico como o das coisas. Esta afirmação pretende servir à sua caracterização; não é uma condenação.

Desumanização

Em 1925, apareceu o ensaio de Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte (*La Deshumanización del Arte*). Este título converteu-se, desde então, numa fórmula usada amiúde. Constitui um exemplo de como um observador da arte e da poesia modernas deve servir-se de um conceito negativo, empregando-o, porém, não para condenar, mas para descrever. Detrás das exposições de Ortega se acha, embora não mencionada, boa parte da estética de Kant e de Schiller, em particular a doutrina do belo independente de uma finalidade. A importância do ensaio reside na idéia de que a sensibilidade humana, provocada por uma obra de arte, desvia da qualidade estética desta. Ortega relaciona primeiro este pensamento a cada época artística e se declara pela superioridade de cada estilo que transforme e altere os objetos. “Estilizar significa: deformar o real. A estilização implica a desumanização.” Assim, aqui, reencontramos também o conceito de deformar. Embora queira ser um princípio estético geral (no que tem razão até certo ponto), esta é uma frase especificamente moderna², ao incluir os conceitos de deformação e desumanização. Só diante dos fatos ocorridos a partir da metade do século XIX, tornou-se possível semelhante definição do estilo baseado em características negativas. E, de forma imperceptível, também as afirmações de Ortega se transferiram à arte moderna. Para Ortega, os traços essenciais desta consistem na desvalorização das formas orgânicas e também na concepção de que a obra de arte não tem outro significado salvo o implícito em suas próprias forças estilísticas deformadoras e, ainda, na auto-ironia que é uma reação à atitude patética da arte mais antiga. Mas o traço essencial, mais importante, é a desumanização. Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem. “O prazer estético do artista moderno nasce justamente deste triunfo sobre o humano.” A concordância deste ensaio com os programas e as práticas poéticas desde Baudelaire é concludente.

2. “Desumanizar” não significa porém “tornar inumano”. Se esta tivesse sido a intenção de Ortega, então teria razão de ser a crítica que lhe fez Guillén em sua autodescrição (411, p. 395).

Sob a palavra-chave desumanização, podem-se descrever muitas singularidades da lírica contemporânea. Seu sujeito é uma entoação anônima, sem atributos, na qual os elementos fortes e abertos do sentir cederam lugar a um vibrar oculto e que, quando ameaça abrandar-se demais, se enrijece e se distancia graças ao emprego de acréscimos como que limitadores. Pode-se perceber bem a diferença entre esta atitude e um tema mais humano na evolução de Ramón Jiménez. Antes da primeira guerra mundial, Jiménez escreve uma poesia, muito pessoal, melancólica, que entretece sonho, lágrimas e jardins esmerados. A partir dos anos vinte, se torna mais duro. Numa poesia chama a alma de “coluna de prata”. A metáfora é bela. Mas — como a poesia toda —, alude a uma alma da qual fugiu aquela melancolia tranqüila e a alma se converteu numa tensão entre o alto e o baixo, tensão esta que não se pode definir mais profundamente. A lírica de Ungaretti, sobretudo a partir de *Sentimento del Tempo* (1935), fala de uma situação que não conhece nem a alegria nem a dor, mas oscila numa contemplação neutra. Assim, numa poesia sobre a aurora (vide p. 265), evita qualquer expressão de júbilo que tradicionalmente se costumava associar a este tema. Os movimentos da poesia são apenas os da linguagem e da sucessão irreal das imagens, sem quaisquer matizes “anímicos”. A suspeita de que na poesia se poderia esperar qualquer sentimento familiar, tornou suspeito o próprio nome de poesia. Assim, surgem títulos como *Apoèmes* (literalmente: Não-poesias), de H. Pichette (1947), como *La Haine de la Poésie* de G. Bataille (1947) e *Proèmes*, de Fr. Ponge (1948). Até mesmo o aristocrata Valéry observa que o trabalho artístico, de modo análogo ao científico, tem “algo de inumano”. À sua fórmula da poesia como “festa do intelecto” acrescenta que a poesia contém a imagem daquilo “que de costume não se é”, pois na poesia se calam as “trivialidades” humanas. Lembremo-nos de quanto estas trivialidades se exprimam na lírica de Verlaine.

Um exemplo de lírica desumanizada, sem eu, é “El grito” de García Lorca (em *Cante Jondo*, 1921), (vide p. 237) poesia que consta apenas de poucos versos. “A elipse de um grito vai de monte a monte...” Em primeiro plano, não está o espaço, nem mesmo o grito, mas a elipse, uma figura geométrica. Esta é o sujeito inicial do acontecimento. Deste sujeito, vão-se concretizando em segundo lugar o espaço, as montanhas, as oliveiras, a noite. A elipse converte-se meio real, meio metaforicamente, em um arco-íris negro, em seguida, num arco de violino, “sob o qual vibram as longas cordas do vento”. Não se sabe de quem vem o grito. Ele existe e basta. Uma manifestação

humana separada do homem — porém, procede mesmo de um homem? É verdade que, no final, se fala de homens que devem ter ouvido o grito: “A gente das grutas assomam seus candeeiros”. Mas a frase já não consegue humanizar o texto. Ademais, estas palavras estão entre parêntesis. A poesia, como já de uma distância maior e, com perplexidade, olha para trás, olha aquelas pessoas perplexas. “El grito” é o anonimato que se tornou linguagem, seu acontecimento é a linha sonora que hoje, amanhã, ontem alcança os montes, as oliveiras, o vento, mas não tem sua origem no homem. García Lorca é um mestre no grande domínio da poesia moderna, no domínio do anônimo.

Uma poesia anedótica de Krolow, “Der Augenblick des Fensters” (vide p. 283), tem por sujeito introdutório um “alguém”. Este não está indicado com maior exatidão, nem sequer depois de sua ação (“despeja luz pela janela”) ou depois das conseqüências delicadas e suaves deste ato, quando volta a ser nomeado. Não se sabe nem mesmo se o “alguém” do primeiro e do penúltimo versos são idênticos. A ambos é comum — caso sejam dois — o anonimato. Embora apareçam palavras familiares no corpo da poesia, o anonimato não se desfaz. É mais forte que todo o resto, até mesmo mais forte que a pergunta pela dualidade ou unidade do “alguém”. Mas o anonimato inquieta e eleva os acontecimentos pequenos, familiares, que aparecem no corpo da poesia, ao fantasmagórico, numa desumanização onírica e vaporosa.

Por certo, temas mais correntes e mais humanos aparecem também, como o do luto por amor. Uma poesia de R. Alberti mostra como este tema foi modernizado, “Miss X, enterrada en el viento del oeste” (1926). Quem chora não é o poeta, mas “cabeleireiros choram sem teu cabelo”. Um bar está de luto, pois Miss X já não existe, “o céu já não transmite o teu radiograma”. Rápidas evocações de navios, hidroaviões, de bancos fechados, cassinos, consulados. Próximo do final, a linguagem se sufoca: “Sol morto pelo raio. Lua carbonizada”. Dor pessoal, nem por sombra, há dor apenas nos objetos. Estes são um misto de grotesco, banal, civilizado e cósmico. Neles, a dor se endurece em fato não sentimental. No *Manifesto Futurista* de Marinetti (1909), constava a frase provocadora: “O sofrimento de um homem não é para nós mais interessante que o sofrimento de uma lâmpada atingida pelo curto-circuito”.

Há líricos que protestam contra o luto. Mas nem mesmo assim reconquistaram a alegria humana da poesia anterior. “Não abras teu leito ao luto”, lê-se em Saint-John Perse. Todavia seus textos movem-se em zonas interiores marginais que se pode

sentir a custo, sobretudo porque também se subtraíram ao tempo e ao espaço do mundo exterior, pelos quais seria possível uma orientação. Seu apelo à alegria de viver é desmedido e violento. Sua poesia conduz o leitor a estranhas paisagens da alma, às quais não pode reagir com “alegria”, pois se trata de artificialismos grandiosos. Voltemos ainda a Alberti. Em sua coleção de poesias, *A la Pintura* (1948), figura um hino ao branco como cor simbólica da serenidade. Imagens confusas relacionam-se forçosamente com este branco. Porém, o branco tão enaltecido tem caráter sintético, vem a ser insistente chamar da linguagem, produto de uma fantasia ébria de luz, mas deformada. Elogiou-se na poesia de Guillén a ausência de tragédia e de amargura. “Padecer, sumo escândalo”, ela mesma diz (411, p. 72). Mas nem por isto está menos desumanizada. Transforma objetos e homens em categorias abstratas. Olha de forma impessoal as figuras puras do espaço e da luz. Sua felicidade intelectual não consegue aplacar uma dissonância assentada bem fundo. Não tem sentido perguntar à lírica moderna onde manifesta dor e onde, alegria. Estes conteúdos que, sem dúvida, existem muitas vezes oscilam, elevando-se ou retrocedendo, numa zona onde a alma fica mais longe, mais fria, mas também mais ousada que o homem sensível.

As muitas variantes da desumanização pertence também uma lírica que só tem objetos como conteúdo. Aqui é significativa não apenas a escolha das coisas mais fúteis possíveis, mas também a renúncia a qualquer qualificação. Tal lírica é como a continuação do que Flaubert havia feito outrora com o romance. E tem-se aqui de mencionar o francês Fr. Ponge. Dele se disse que permite reconhecer o que ainda possa ser a poesia, quando se deixou de acreditar nela (Picon). Os assuntos de sua poesia livre de formas chamam-se pão, porta, concha, seixos, vela, cigarros. Podem ser acolhidos com tal objetividade que se pôde falar de “fenomenologia lírica” (Sartre). O eu que os acolhe é fictício, é mero suporte da linguagem. Esta, sem dúvida, está muito longe de ser realística. A rigor, não deforma os objetos, mas os faz enriquecer tanto ou infunde aos objetos, rígidos por natureza, uma vida tão singular, que cria uma irrealidade sobrenatural. Mas o homem está excluído.

Porém, precisamente esta poesia pseudo-objetiva chama a atenção para o fato de que o homem, na totalidade da lírica moderna, subsiste de um modo distinto, ou seja, como linguagem criativa e fantasia. A desumanização dos conteúdos e das reações anímicas se verifica partindo do poder absoluto e ilimitado que o espírito poético concede a si mesmo. Também na

poesia, o homem tornou-se ditador de si mesmo. Aniquila sua naturalidade própria, se exila do mundo, exila também este, para satisfazer sua liberdade própria. Este é o paradoxo singular da desumanização.

Isolamento e angústia

Musil, num texto póstumo, define o poeta “como o homem que tem mais consciência do que qualquer outro da irremediável solidão do eu no mundo e entre os homens”. Este pensamento já existe no Romantismo, sobreviveu, porém, a este movimento e permaneceu como pensamento moderno, assim como o dos “poetas condenados”. Assumiu sua forma contrafeita no conto em prosa, *Le Poète Assassiné* (1916), de Apollinaire; a ação alegórico-absurda desemboca no assassinio que todos os países cometem contra todos os poetas; um escultor erige ao herói assassinado “uma estátua de nada”. Das poesias tardias de Trakl se pôde dizer, com razão, que aqui cada um só se relaciona consigo mesmo. Saint-John Perse dá o título de *Exil* (1942), a uma extensa poesia, nela chamando sua própria linguagem de “a linguagem pura do exílio” que convida ao desconhecido. Tem-se falado bastante que vivemos numa “época da angústia”. O inglês W. H. Auden intitulou uma poesia com estas palavras (1946). Nas proclamações de angústia que se fazem em toda a parte, a moda tem um papel considerável. A angústia constitui elemento obrigatório da poesia dos jovens “modernos”, como o foram outrora a lua e a nostalgia. Mas os textos melhores e mais viris demonstram a autenticidade desta experiência fundamental.

Goethe escreveu uma poesia “Meeresstille” que fala do encanto paralisante do “horrível”, da amplidão enorme e imóvel. Mas em outra poesia, “Glückliche Fahrt”: o horrível desaparece, o “vínculo angustioso” se dissolve, o marinheiro recobra coragem, a terra salvadora já aparece à distância. Este gênero de poesia suportava o pavoroso e a angústia só como passagem à claridade e à esperança. Será difícil encontrar na lírica moderna um texto que, começando com a angústia, se libere dela. Uma breve poesia de Ramón Jiménez, “Mares”, conserva certa afinidade de motivos com a de Goethe: viagem numa barca, a barca embate-se em algo — mas nada se segue, só existem

silêncio e ondas e algo “novo”, para o qual não há palavra alguma à disposição. O caminho seguido é o inverso do de Goethe, da esperança à paralisação. García Lorca, depois da poesia sobre o grito que citamos acima, escreveu outra, “El silencio” (vide à p. 237). Porém, esta não dissolve a atmosfera sinistra daquele grito inumano, mas cria uma nova atmosfera, desta vez a do silêncio, onde “vales e ecos escorregam e que inclina as frentes para o chão”. Muitas vezes converte o silêncio em presença silenciosa da angústia. Assim, por exemplo, na “Elegía del silencio”, onde é chamada “duende da harmonia, fumo de lamentação”, porquanto traz consigo “sofrimentos antiquíssimos e o eco dos gritos extintos para sempre”. Depois García Lorca compõe, de novo, versos sobre uma espécie de excesso de angústia. Entre suas poesias tardias, encontra-se “Panorama ciego de Nueva York”, em ritmos livres e com conteúdos que bem pouco têm a ver com o título. Onde está a grande dor, a dor absoluta? Não nas cidades gigantescas, com seu sangue e sua miséria, não sobre a “terra com as portas sempre iguais que conduzem ao rubor dos frutos”; tampouco na voz há dor, apenas dentes, “mas dentes que precisam se calar solitários no pavor negro”. Esta é angústia que se aflige por não receber seu alimento de dor, do qual tem fome. De modo diverso, a angústia nos fala numa poesia de Éluard, “Le mal” (publicado em *La Vie Immédiate*, 1932). O poeta não a nomeia. Porém um efeito hipnótico emana do texto, do “il y eut”, repetido várias vezes (técnica conhecida desde Rimbaud), da frase única, análoga a uma litania que rege o texto, das próprias afirmações. “Havia a porta como uma serra..., a solidão sem objetivo, havia os vidros moídos, a carne dramática do vento neles se rasgava..., havia os limites dos pântanos..., num quarto abandonado, num quarto fracassado, num quarto vazio.” Os objetos incoerentes, mencionados de maneira rápida, não devem ser vistos por si mesmos. São sinais da negação, da recusa, da destruição, do fracassamento e, portanto — embora a linguagem a omita —, da angústia que os percebe, ou melhor, os cria.

Pode-se dizer, na linguagem corrente, que um quarto miserável tem poesia. Jakob Burckhardt chamou de “poesia” o “espetáculo maravilhoso” da história. Em ambos os casos, poesia significa a habitabilidade espiritual daquilo que aparece de forma sensível, seja este miserável ou também maravilhoso, pressupondo contato entre homem e mundo. Na poesia moderna, poesia tem outra face. De propósito, transforma o familiar em estranho, remove o próximo à distância. Parece submissa a uma coa-

ção que rompe o contato entre homem e mundo, mas também o contato dos homens entre si. Nos últimos romances de Flaubert, esta ruptura de contato havia se convertido em lei do estilo, tanto interior como exterior; os objetos se comportam de forma contrária ao homem: se este sofre, aqueles resplandecem e florescem — se alguém vai ver a amada, passam ao longo de seu caminho casas desconsoladas da periferia; uma situação fundamental destes romances é que as pessoas se desencontrem umas das outras, no espaço e na alma, e que nenhuma delas alcance sua meta; as frases subordinadas, pobres de conjunções, refletem estilisticamente a decomposição da ação num agregado, cujos processos isolados quase não estão mais em relação causal entre si. O romance acentuou ainda mais esta ruptura de contato; pense-se em Camus, Hemingway, Butor e em outros. Pelos anos vinte, Bertolt Brecht transformou a palavra *Verfremdung* (distanciamento) em palavra-chave de sua teoria poética e aconselhava criá-la mediante a supressão de toda motivação orientadora de um processo. Pouco antes de sua morte, Apollinaire falou dos “estranhos domínios”, para onde caminha a poesia. Numa poesia de Max Jacob, “Jardin mystérieux” (1928), não há nada além de espera e escuta, mas o que se percebe — sons interrompidos de um mundo externo confuso — não aplaca a espera; esta continua, por assim dizer, além da poesia, na eterna espera de algo que jamais virá.

Musil, depois da frase sobre o poeta citada acima, continua com o seguinte pensamento (também involuntariamente moderno): “O poeta sente ainda na amizade e no amor o hálito de antipatia que mantém todo ser afastado dos outros”. Constitui um tema freqüente da lírica contemporânea o de que a proximidade humana é de fato uma distância. A poesia “Canto” de Ungaretti, desemboca na tristeza não sentimental que a amada esteja “distante como num espelho” e o amor descubra o “título infinito” da solidão interior (vide p. 267). García Lorca escreve: “Como estou distante, quando estou contigo, e quão próximo, quando estás longe!” Numa poesia de amor de Krolow (1955), encontram-se os versos: “Me escutarás atrás do rosto amargo de ervas da lua que se dissolve? ... E a noite se despedaça como soda, negra e azul”. Na dureza das imagens, no dissolver-se e despedaçar-se atua de um modo simbólico o fracasso da proximidade intimamente procurada, mas também a salvação mediante a linguagem criativa — a única salvação.

A própria ausência natural dos mortos se transforma em distância absoluta. São famosas as poesias de García Lorca so-

bre o toureiro morto Sánchez Mejías (1935). A última delas se chama "Alma Ausente" (vide p. 243). Quase não se fala do morto, mas sim de que ninguém mais o conhece, nem o touro, nem os cavalos, nem as formigas de sua casa, nem "a criança nem a tarde", nem a pedra, sob a qual jaz. Está tão distante que nem sequer a lembrança o alcança mais. "Mas eu te canto" — porém nem isto é sucedido; o próprio cantor, isolado ante o morto inacessível, só pode cantar a brisa triste que sopra entre as oliveiras.

Em 1929, R. Alberti publicou sua coletânea de poesias *Sobre los Angeles*. Como outrora, em Rimbaud, tampouco aqui os anjos têm uma significação cristã. São restos simbólicos de algo sobrenatural, seres inventados por um solitário e "mudos como os rios e os mares". Entre eles e o homem se desenvolve um drama que pode terminar na ausência completa de contato. O homem sabe que existe o anjo, porém não o vê, a luz não o vê, "nem o vento, nem os cristais". Tampouco o anjo vê o homem, não conhece as cidades por onde passa, não tem olhos, não tem sombra, em seus cabelos tece o silêncio, é "um poço solitário, úmido, uma fonte seca"; no meio de nós está morto, perdeu a cidade e esta o perdeu. O simbolismo fundamental destas poesias (chamadas de forma supérflua de surrealistas) é inequívoco, por mais difíceis de interpretar que sejam seus versos isolados. Em outro tempo, os anjos eram mensageiros de luz e de graça para o homem, inclusive enviados ao homem, quando como vingadores de Deus geravam terror. Aqui, ao contrário, não mais conhecem o homem, tornaram-se tão enfatiados dele que o homem só pode vê-los como imagens do feio e do morto.

Há uma parábola de Kafka, "Das nächste Dorf", na qual diz um ancião: "É difícil para mim entender como um jovem possa se decidir a cavalgar até o povoado mais próximo sem temer que o tempo da vida normal, que se escorre de forma feliz, nem de longe seja suficiente para tal viagem". Esta parábola expressa uma situação básica da poesia moderna, ou seja, o não chegar nem mesmo à meta próxima. Como exemplo lírico, citemos a "Canción de Jinete" (vide p. 241). O cavaleiro bem sabe os caminhos que o conduzem à sua meta, a cidade de Córdoba. Mas também sabe que jamais chegará a ela; a morte fita-o das torres de Córdoba: não chegará em casa, mas sim à morte, na ampla planície varrida pelo vento. Uma vez mais, uma olhada na poesia mais antiga pode evidenciar a atitude da poesia moderna. Antes de tudo, o "Heureux qui comme Ulysse", de Du Bellay, do século XVI. O que fala, que se encontra em

Roma, sente saudades de seu povoado longínquo junto ao Loire. Imagens íntimas vão aparecendo à mente do homem nostálgico: a sebe ao redor de sua casinha, o fumo da chaminé, a ardósia do teto. A distância está nítida em sua alma, difunde uma quietude familiar, embora o nostálgico não esteja ali. Também a razão de que ele não esteja ali pertence às experiências íntimas humanas: vive no exterior por necessidade profissional. Passemos, então, a uma poesia de Goethe que começa com as palavras "Lasst mich weinen" ("Deixai-me chorar") e pertence à obra póstuma *West-östlichen Divan*. Também aqui o que fala se encontra muito longe de sua meta. Passa a noite num deserto imenso, pensa nas milhas que o separam de Zuleika e chora. As duas poesias têm em comum o fato de um homem pensar numa meta distante que o atrai. Porém, este algo espacialmente remoto não está longe dele; em verdade, o possui como objeto de uma nostalgia, permanece-lhe familiar, será de novo acessível. Du Bellay sente saudades, Goethe chora pelas "tortuosidades fastidiosas que alongam o caminho" e, em ambos os casos, do sofrimento deriva o consolo. Nos dois poetas, o consolo vem também da lembrança de figuras antigas; um pensa em Ulisses e Jasão — por certo, invejoso de seu retorno de outrora, mas, no final, também a lembrança invejosa permanece dentro da esfera da fraternidade humana; o outro pensa em Aquiles, Xerxes, Alexandre e não se envergonha de suas lágrimas, porque também estes grandes homens choraram.

Voltemos agora a García Lorca. Já no início da poesia, Córdoba é chamada "longínqua"; não se deve entender esta afirmação apenas no sentido espacial. O cavaleiro já vê a cidade diante de si. Embora ela esteja espacialmente mais próxima que distante, está afastada para uma distância absoluta. Um mistério, representado pela morte, tornou-a inalcançável e transformou o curto caminho que conduz a ela num caminho infinito e mortal. Não há saudades nem lágrimas, não há, portanto, sensações claras e distintas que respondam ao mistério. A alma insiste numa entoação sem contornos. Algumas invocações, em brusca sucessão, ao cavalo, ao caminho, à morte — eis tudo. Além disso, as frases elípticas com sua ausência de verbos criam o quadro lingüístico para a aceitação imóvel do estranho. As diferenças são evidentes: lá, nos poetas antigos, também a meta espacialmente longínqua, permanece espiritualmente próxima; aqui, nos modernos, a proximidade espacial transforma-se em distância interior. A "Canção do cavaleiro", de García Lorca, é a poesia do retorno que não mais é possível, pois um fascínio desconhecido tornou inalcançável a casa próxima.

A lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós. Líricos como, por exemplo, Ungaretti ou Aleixandre, costumam, em manifestações sobre si próprios, é verdade, falar do aspecto elementar, humano ou natural de sua poesia, enquanto esta própria parece ter surgido de um único processo de obscurecimento, ou, pelo menos, produzindo este efeito. A lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As afirmações não são completadas mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes, o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca — apressada — ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos, são apenas materiais, sem sentido decifrável. É bastante elucidativo que alguns dos líricos contemporâneos valham-se do mais enigmático dos antigos trovadores provençais, Arnaut Daniel; Pound o traduziu e Aragon o admira. Vez por outra a poesia moderna parece ser apenas uma anotação de intuições e experimentos cegos, anotação esta reservada a algum futuro em que poderiam acender-se intuições mais claras e experimentos mais afortunados. Há, por toda a parte, um colocar à disposição alguma coisa, da qual, de momento, não se pode dispor ainda. A partir de Rimbaud e Mallarmé, o possível destinatário da criação poética é o futuro incerto. Na verdade, sempre existiram poetas que se atribuíram objetivos proféticos, falando destes com obscuridade sublime. Mas a profecia moderna não é sublime. Nela, o futuro não se transforma em imagem nítida. Sua poesia obscura gira inquieta ao redor de possibilidades não fixáveis.

São numerosas as manifestações dos líricos, determinando programaticamente o poetar obscuro, às vezes, também justificando-o. Algumas delas já foram mencionadas no primeiro capítulo. Com o afã de obscuridade se apresenta o problema da compreensão. A resposta a este problema se encaminha na mesma direção da formulada por Mallarmé, embora sem sua ponderação. Yeats deseja que a poesia assuma tantas significações quantos leitores encontre. Para T. S. Eliot, a poesia é um objeto independente, situado entre autor e leitor, onde, porém, a rela-

ção entre autor e poesia é diversa da relação entre leitor e poesia; graças ao leitor, a poesia entra num novo jogo de significados que tem seu direito próprio, mesmo quando se desvia da intenção — aliás não fixada — do autor. O espanhol P. Salinas escreveu: "A poesia conta com aquela forma superior de interpretação que reside no malentendido. Quando uma poesia está escrita, está concluída, é certo, mas não encerrada; busca outra poesia em si mesma, no autor, no leitor, no silêncio". O conceito da compreensão cedeu ao conceito de continuar a poetar — continuar a poetar por obra e graça do leitor, mas também das forças poéticas anônimas das quais o próprio autor nada sabia e que dormem inéditas em sua própria linguagem, mas também no silêncio. Este pensamento é denso e obscuro, tão obscuro como a poesia que acompanha. Salinas divergiu mais tarde deste pensamento; todavia a opinião revalidada não revoga a precedente em sua atuação. "A obscuridade que se censura no poeta nasce justamente da noite que ela explora: da obscuridade da alma e do mistério em que está imerso o ser humano." (Saint-John Perse) Em outros autores, pode-se ler: a precisão poética é justamente a que exige novo emprego das palavras, novos vocábulos, metáforas anormais e, por conseguinte, se torna necessariamente obscura. No *Cántico* de Guillén, há uma poesia, "Cierro los ojos"; é uma justificação poética da obscuridade poética, com reminiscências de Mallarmé, do qual antepõe, como epígrafe, um verso da poesia "Surgi de la croupe". O conteúdo, meio referido, meio traduzido, diz: "Fecho os olhos, e o negro acende centelhas — elas são a sorte feliz; a noite rompe seu sigilo e vai buscar no abismo luzes superiores à morte; fecho os olhos e um mundo grande aflora, me deslumbra e está vazio de tumulto; baseio minha certeza no escuro; quanto mais sombrio o raio, tanto mais ele é meu; na escuridão, surge uma rosa". O sentido da composição é claro: a obscuridade deriva do fato de resguardar-se do mundo exterior; o mundo interior se abre; livre do tumulto e do caráter mortal da vida, transforma a escuridão — a ausência do real — em luz, e se converte no nascimento da rosa que só desabrocha na luz da escuridão ("rosa", como em Mallarmé, é o símbolo da palavra poética, ainda que aqui não apareça o tema do fracasso). Apenas na irrealidade que obriga a poesia a ser obscura, tem êxito a perfeição da criação poética. Neste pensamento, se encerra uma decisão fundamental da lírica moderna.

Há cerca de trinta anos surgiu na Itália uma designação da poesia obscura: hermetismo. Empregado a princípio em sentido depreciativo e com ressonâncias do reino confuso do oculto, foi usado logo em sentido positivo. A história de seu signi-

ficado é, portanto, ascendente, como sói acontecer com a maior parte das definições de grupos literários. Essencialmente, os italianos incluem entre seus poetas herméticos Ungaretti, Quasimodo e Montale (conhecido também como tradutor de T. S. Eliot). É uma convenção da crítica. Poder-se-ia acrescentar a este grupo muitos outros líricos. No caso, é interessante que o hermetismo tenha se convertido num conceito constante da crítica, a qual aceitou, assim, um traço essencial da poesia moderna. A poesia designada com o nome de hermetismo é a forma italiana da *poésie pure* e a reação mais violenta à literatura declamatória (D'Annunzio) que a Itália conheceu no século XX.

Ungaretti, que escolhemos para estudar em breves palavras, recebeu inspirações de Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Saint-John Perse, mas também de Góngora. Desde os anos vinte, sua lírica é uma lírica de extrema concentração da linguagem. A palavra deve ser, como ele mesmo diz, uma breve ruptura do silêncio — como em Mallarmé. É um fragmento, vibrando entre o mundo levemente roçado, mas muito misterioso e o silêncio que volta a se fechar a seu redor. Este caráter fragmentário é próprio de todas as poesias de Ungaretti. Atua mais agudamente nas poesias curtas, nas quais é mestre, como García Lorca. Não devem ser lidas visando aos conteúdos; estes são, às vezes, de uma tenuidade desconcertante — ou então, de todo insondáveis. Tem-se de acolher suas palavras (o que nenhuma tradução pode transmitir) como fórmulas líricas sonoras que deixam atrás de si um eco fascinante. Também as poesias mais longas não trazem conteúdo de seqüência objetivamente coerentes. Os movimentos (como, por exemplo: abrir, iluminar-se, afundar-se, esvair-se estremecendo) são mais fáceis de captar que os objetos em movimento e, todavia, são plurivalentes em si, podendo também desenvolver-se em sucessão diversa.

Vejamos como é a obscuridade de Ungaretti na poesia de verso livre “L’isola” (publicada em *Sentimento del Tempo*) (vide p. 265). Ela expressa, em períodos oscilantes, em forma de sons, mas construídos com extrema simplicidade, um acontecimento sem eu. O sujeito é “ele”. Mas, quem? Não se obtém resposta: função indeterminada dos determinantes, neste caso, do pronome pessoal que, aliás, conforme o uso da língua italiana, nem sequer está expresso, mas apenas contido nas formas verbais; portanto, atua de forma ainda mais indeterminada do que pode acontecer numa tradução. A indeterminação ainda aumenta mediante o alinhamento desconexo das expressões. Representações do mundo bucólico constituem o material do acontecimento: ilha, florestas, ninfa, pastor e ovelhas. “Numa orla desceu / E se adentrou / E súbito ouviu rumor de plumas / Que

se soltara do estrídulo / Pulsar das águas tórridas, / E um espectro . . . viu, uma ninfa . . . / Em si de simulacro a chama verdadeira / Errando chegou a um prado, onde / A sombra nos vales se adensava das virgens . . .” (Que virgens?). Aqui o acontecimento se interrompe. Permanece um fragmento, sem motivo e sem meta. O final é uma imobilidade. A conexão das palavras torna-se cada vez mais anormal: “Destilavam os ramos / Uma preguiçosa chuva de dardos, / . . . ovelhas . . . / . . . desfolhavam / A alfombra luminosa; / Eram as mãos do pastor vidros / Polidos de uma débil febre”. Onde está o que chegou? A imagem plácida do final esqueceu o acontecimento inicial, como se este e seu sujeito nunca tivessem existido. Também o sujeito era sem dúvida menos significativo que o acontecimento em si. O conteúdo da poesia reside nas linhas de seu movimento: uma chegada, um encontro, uma quietude. Os movimentos são abstratos, referem-se a si próprios, e estão saturados do mistério do acontecimento não interpretável em que aparecem. O final também resolve o mistério, ao contrário, acrescenta um mistério novo. É verdade que sua quietude põe termo ao movimento. Todavia a dissonância de suas imagens (mãos como vidro) indica um plano superior àquele da linguagem autônoma, conduzindo outra vez à escuridão.³

A poesia hermética de muitos líricos provoca a impressão de que sua obra termina no “bater de uma porta”, como G. Picon observou uma vez. Mas onde é apenas um comportamento que segue a moda, floresce uma charlatanaria que pode dizer o que quiser — será, de qualquer forma, admirada. “Vanguardistas” que se dão muita importância, brilham em frases da mais pura estupidez. De vez em quando, também escaparam algumas a Rimbaud. A consequência de um hermetismo transformado em moda é a desorientação da crítica. Na Austrália,

3. L. Spitzer, ao contrário, gostaria de ver na poesia “L’isola” uma poesia de amor inteiramente límpida, no sentido da lírica pastoral (Recensão à primeira edição de meu livro no *Modern Language Notes*, nov. 1957, assim como as palavras expressas no apêndice, a 510, p. 120). Equipara o indeterminado “ele” em sua função ao “eu” ou “tu” que aparecem em toda a lírica e, além disso, o identifica com “pastore” do penúltimo verso que seria, assim, o sujeito da poesia. Mesmo se esta última interpretação correspondesse à verdade, ter-se-ia de admitir como insólito, até mesmo desorientador, contar um acontecimento cujo sujeito permanece oculto até o final. E o que diz respeito àquele “ele”, há uma diferença considerável entre sua indeterminação e o “eu” e “tu”, com efeito correntes na lírica, os quais, também sem mais pormenores, transformam uma poesia num monólogo ou diálogo. Para poder definir a poesia de Ungaretti como um texto límpido, de fácil compreensão, ter-se-ia de colocar pontos de referência aos quais este, por si só, não remete. Aliás, seu hermetismo suave não diminui a beleza da poesia.

há alguns anos, algumas pessoas divertiram-se publicando versos o mais possível sem sentido, impingindo-as como obra póstuma de um suposto mineiro; a crítica comoveu-se ante a “profundidade” daqueles versos. Uma edição americana de Yeats continha um trecho que dizia *soldier Aristotle*. Tratava-se de uma errata por *solider Aristotle* (o valoroso Aristóteles). Um jovem poeta, não percebendo que se tratava de uma errata, admirou o mistério do *soldier Aristotle* (soldado Aristóteles). Chega a atingir o limite do suportável a observação afetada de Rilke a seu décimo sexto soneto a Orfeu: “O soneto, tem-se de saber ou adivinhar, é dirigido a um cachorro; *eu não gostaria de ter de comentar este fato*”. Mallarmé, em tais casos, se defendia com a auto-ironia.

Magia da linguagem e sugestão

A lírica moderna, desde Rimbaud e Mallarmé, converteu-se, cada vez mais, em magia da linguagem. Já mostramos nos capítulos anteriores, o que se deve entender com este conceito. Nas teorias poéticas do século XX, sempre aparece também o conceito de sugestão, assim que se fala na questão do efeito lírico. Bergson, em *Les Données Immédiates de la Conscience* (1889), fez dele um elemento básico de sua doutrina da arte. Este mesmo conceito se encontra em pintores e músicos. A sugestão começa no momento em que a poesia, guiada pela inteligência, desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não “compreenda” nada. Tais radiações sugestivas derivam sobretudo das forças sensíveis da linguagem, de ritmo, som, tonalidade. Estas atuam de acordo com o que se poderia chamar de tons semânticos superiores, quer dizer, significações que só se encontram nas zonas limites de uma palavra ou se produzem por uma associação anormal de palavras. A poesia fundamentada na magia da linguagem e na sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre em que a poesia não significa, mas é. As muitas discussões sobre a *poésie pure* giram em torno deste pensamento.

O princípio, proveniente de Poe, de esboçar a poesia partindo do poder sonoro da linguagem, anterior ao sentido, para

só então atribuir-lhe um significado — significado este que permanecerá sempre secundário —, manteve-se válido. Benn escreve: “A poesia já está pronta antes de começar; só que o autor não sabe ainda seu texto”. Evocando, de forma surpreendente, uma frase de Novalis (cf. p. 28), assim se exprime num outro trecho: “Só existem transcendências verbais: os teoremas matemáticos e a palavra como arte”. A própria lírica de Benn deixa reconhecer esse princípio criador da palavra, sobretudo na primazia do som, que pode tornar líricos mesmo os conteúdos mais prosaicos. Sua poesia “Chopin” (614, III, p. 188) é uma biografia sonora. Os conteúdos são fragmentos alusivos a acontecimentos, reflexões, monólogos interiores, expressos em frases fragmentárias. O decurso não corresponde à sucessão cronológica vida-morte, mas segue o caminho inverso. Interpolam-se nomes de pianos de cauda, ouve-se falar de honorários, ouve-se um endereço e indicações precisas sobre a técnica de Chopin, formula-se também um diagnóstico médico (“com hemorragias e formação de cicatrizes”). Mas até mesmo a expressão objetiva mais fria está atravessada por uma vibração, tanto joga com os fragmentos e com as interrupções como vive deles, e faz com que não se possa mais esquecer esta poesia. Demonstra até onde a renúncia a motivos líricos tradicionais pode chegar sem destruir a substância lírica. Esta se torna, ao contrário, uma sonoridade nova, meditativa, embora pareça estar muito próxima da prosa.

Mencionaremos, outra vez, Ramón Jiménez. De seu período tardio há poesias de efeito hipnótico. Este surge devido ao fato que alguns versos isolados são repetidos em forma de estribilho, enquanto outros são expressos em forma interrogativa, sem serem destinados a ter resposta. A repetição e a pergunta não contestada conferem uma sutileza extrema ao que se diz, transformando-o num encanto musical ondulante, que é o verdadeiro senhor destes versos. Escrever poesia partindo do impulso das palavras ou então dos simples sons conduz a inúmeros fenômenos do tipo descrito no final do capítulo sobre Rimbaud. Em H. Michaux, encontra-se: “dans la toux, dans l’atroce, dans la transe”; a linguagem, obedecendo a seu próprio impulso combinatório, produz um sentido não interpretável, mas penetra agudamente no ouvido; um grupo de sílabas persistentes (*dans la*) desperta um grupo de sons variados, mas afins. No final do *The Waste Land* de Eliot soa de repente a sílaba sem sentido *Da*, que se repete várias vezes, fazendo surgir de si mesma fragmentos de uma frase budista, entre os quais se insere algo de todo diverso e que, só no final, se reúne num grupo de palavras sânscritas — procedimento afim com o da música, só pos-

sível numa lírica que maneja a linguagem sobretudo como potência sonora.

Paul Valéry

Valéry é quem talvez tenha refletido mais profundamente sobre as relações da poesia com a autonomia da linguagem, desenvolvendo e explicando as idéias de Mallarmé. Escrever poesia, conforme diz um pensamento seu, expresso amiúde, significa penetrar nos estratos primordiais da linguagem, onde produziu uma vez, e poderá sempre continuar a produzir, fórmulas mágicas, encantadas. Escrever poesia, além do mais, significa tentar as combinações entre zonas de significados mutáveis e de efeitos sonoros igualmente mutáveis, até conseguir *aquela única* combinação que possua a necessidade de uma fórmula matemática. Valéry sabe que o que vem a sofrer neste ato criador é o “sentido”. Pode-se dizer de cada poesia que não tem “sentido verdadeiro algum”, ou seja, nenhum sentido que possa exauri-la sozinho. A poesia do próprio Valéry se comporta de modo a permitir várias interpretações. Uma poesia como “Les Pas” parece significar uma terna cena de amor; mas este sentido aparece apenas na tradução de Rilke. Valéry usa expressões que deixam vislumbrar algo diverso, ou seja, uma cena espiritual da própria arte poética, para a qual a espera da Musa é mais benfazeja que sua vinda. As duas interpretações estão presentes no poema; nenhuma delas pode ser isolada, porque, do contrário, a poesia viria a perder aquela penumbra na qual foi imersa artisticamente.

O pensamento de Valéry baseia-se num resolutivo niilismo da gnosiologia, fato que, aqui, só pode ser mencionado em poucas palavras. Porque nenhum conhecimento é possível, a linguagem poética consegue a liberdade completa de projetar suas criações no Nada. Valéry chama tais criações de “mitos” e as define assim: “Mito é o nome para tudo o que não existe e só está presente graças à palavra”. (*Petite Lettre sur les Mythes*, in 211, I, p. 961 e ss.) Mas a palavra “é o meio do espírito para multiplicar-se no Nada”. Frente à realidade, que, aliás, só existe sob a forma do casual e arbitrário, a poesia opera uma transformação contínua até aquela irrealidade à qual agora também aplica o conceito de “sonho”. No poetar, o espírito avista suas próprias forças e as aperfeiçoa, dominando a resistência,

fixada por si própria, da forma rigorosa. Só seus próprios atos são necessários e são, portanto, superiores à realidade, sempre só casual. Note-se quão próximas estão estas idéias das de Mallarmé e quanto também o maior lírico francês do século XX justifica a poesia a partir do subjetivismo puro (não pessoal), cuja pátria não é o mundo, mas a linguagem e o “sonho”. Tal poesia tem a clarividência céptica de reconhecer, na mesquinhez do real como no Nada da transcendência, a condição de sua única perfeição possível, ou seja, a artística. “A poesia é um fragmento perfeitamente formado de um edifício inexistente”, diz uma das frases mais esclarecedoras de Valéry (211, I, p. 1490). “Inexistente” quer dizer que o conteúdo tem existência apenas como linguagem; “fragmento” significa que a poesia, frente à meta, permanece sempre insuficiente. Observe-se como também aqui foram necessárias duas definições negativas para apoiar o único que se pode expressar de forma positiva, o ato poético em si. Outra frase de Valéry diz: “Nada é tão belo como o que não existe”. A semelhança desta frase com a de Rousseau, citada antes (a p. 24), salta à vista. O fundamento de todo diverso, não sentimental que serve agora de suporte a esta idéia, mostra o duro caminho que percorreu, desde então, o pensamento acerca da poesia.

Valéry definiu, certa vez, o verso como “equilíbrio maravilhoso e sensibílíssimo entre a força sensível e a intelectual da linguagem”. Pode-se dizer que sua própria lírica possui este equilíbrio. Várias vezes, relata como algumas de suas poesias nasceram de um jogo de ritmos ainda isentos de sentido e de sons, ao qual só então se acrescentaram palavras, imagens, idéias. Na poesia terminada, esta gradação genética continua a ser mantida como gradação de valor: é canto e só em segundo plano, conteúdo. Assim surgem versos de um encanto tocante, como por exemplo: “Dormeuse, amas doré d’ombres et d’abandons...” Ou: “...puis s’étendre, se fondre, et perdre sa vendange / Et s’éteindre en un songe en qui le soir se change”.

Há, nestes versos, um levantar-se e abaixar-se de vogais e nasais entre alturas e profundezas que, por fim, retorna à altura média do início. Mas a iniciativa das palavras pode também partir de suas significações. A poesia “Intérieur” — cujo processo decorre ao mesmo tempo num espaço interior e exterior —, começa com os versos: “Uma escrava de longos olhos, carregados de macias correntes, Muda a água de minhas flores, mergulha nos espelhos vizinhos”. A metáfora das correntes tem sua origem na escrava, e da água provém o imergir-se nos espelhos. Tais versos não são descritivos; querem ser sentidos como criação lingüística. Uma das primeiras poesias, “La fi-

leuse", lembra o tema de Mallarmé da ausência de contato entre o homem e o mundo num simbolismo puro de imagens. Uma jovem, sentada à janela, à tardinha, mergulhou em sono e sonho; em vão, uma rosa do jardim saúda a dormente; assim, enquanto entre a jovem e a flor não há mais contato algum, a linguagem cria entre os dois seres separados uma fusão irreal com os termos que se desprendem, como espíritos, do verbo que traduz o leitmotiv "fiar": "A adormecida fia numa trama solitária, misteriosa a lânguida sombra se envolve ao tecido dos seus dedos que tramam uma trama"; mas também o mundo vespertino de fora se converte em "fiandeiro".

Por certo, não se pode definir a lírica de Valéry partindo só destes efeitos lingüísticos. Há nela uma lei de estilo interior que não reside tanto nos termos mas, muito mais, no fato de que esta lírica faz perceptíveis, no material das imagens, atos espirituais que são sempre atos da consciência artística. Valéry fala, em certa ocasião, da "comédia intelectual" que constitui o evento central de uma poesia. Um dos exemplos mais palpáveis disto é "Au Platane". Quase não se precisa dizer que a árvore não é tratada como parte da natureza. É, por sua aparência, pura dinâmica, tensa entre a atração pelo alto e o acorrentamento ao profundo. Percebe o chamado dos "ventos" que querem nela converter-se em linguagem, mas, ao mesmo tempo, a necessidade de precisar renunciar à linguagem — tudo em concordância com as experiências artísticas que se conhecem desde Mallarmé. E, como em Mallarmé, também aqui, a tensão permanece não resolvida. Uma dissonância emana da tensão abstrata de forças da poesia. Mas também se manifesta no fato de que seu conteúdo não solvido se opõe a seu canto resolvido.

Surpreende observar que na lírica de Valéry nem os temas nem as soluções dadas a eles são uniformes. Precisamente este fato denota que o que lhe importa é a dramática espiritual em si, a *comédie intellectuelle*. Os próprios processos intelectuais podem mudar amiúde. Uma vez, trata-se de despertar das obscuridades caóticas do sonho à claridade da consciência; outras, ao contrário, do mergulhar no sonho. Por muito próximo que Valéry esteja de Mallarmé, a fidelidade rigorosa, embora oculta, de Mallarmé a seus temas cedeu aqui a uma variabilidade temática. "Cantique des Colonnes" é um canto às linhas puras de corpos arquitetônicos, canto silencioso para os olhos que percebem o Ser ordenado por meio de números, que descansa em seu repouso de pedra; o espírito harmoniza com este Ser. Mas passemos agora a "Le Cimetière Marin". Esta famosa poesia tem um sopro lucreciano, não só nos temas como nas imagens tomadas de Lucrécio. Trata-se da poesia de uma crise

espiritual. A consciência tenta identificar-se com o Ser em repouso, com o "teto" do mar, com o diadema da luz alta, ou então, com o não-ser-mais dos mortos. Porém a vida movimentada a atrai mais poderosamente e ela se abandona, por fim, a esta, mesmo sabendo de seu caráter ilusório. As metáforas precedentes para o mar, primeiro estáticas, depois dinâmicas, retrocedem: o mar torna a receber suas denominações naturais (onda, água), sinal de que a consciência se abriu à realidade natural. É como uma retratação da desconcretização extrema da lírica de Mallarmé, e como uma contraposição ao poema "Cantique des Colonnes". Todavia, em outras poesias se encontram também soluções de todo diversas. Não interessam tanto as soluções; mas sim que o ato espiritual se transforme em canto, no qual consoem intelectualidade e sensibilidade, clareza e mistério.

Jorge Guillén

As considerações acima proporcionam uma transição para o estudo do espanhol Jorge Guillén. Sua poesia se situa na esfera de influências de Mallarmé e de Valéry. Guillén traduziu Valéry e também manteve relações de amizade com ele. Em seus anos juvenis, foi partidário declarado da *poésie pure* ("ma non troppo"), como acrescentou (349, p. 328); mais tarde, distanciou-se dela (420, p. 244). Estas duas atitudes não denotam contradições e nem evolução; apenas mostram os limites oscilantes de tal conceito. Guillén é, entre os viventes, o poeta mais maduro e mais conseqüente da lírica intelectual. A maior parte de suas poesias são articulações de uma obra unitária, o *Cántico*, publicado pela primeira vez em 1928, desde então várias vezes ampliado, e apresentado em redação definitiva em 1950. Esta obra tem uma construção arquitetônica geral, como *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, com uma ordem compositiva numérica de um rigor quase dantesco. A poesia de Guillén é, em seu sentido mais amplo, uma ontologia lírica e uma poética fundamentada ontologicamente. Flutua entre os fenômenos mais simples e as abstrações mais intensas. Sua obscuridade, cuidadosamente cultivada (cf. acima, p. 178), a transforma no que há de mais difícil que se possa ler na lírica contemporânea. Nenhum eu pessoal fala nela. Seu sujeito são os "olhos do espírito", expressão que lembra o "olhar absoluto" de Mallarmé. Os "olhos do espírito" se desprendem da matéria viva para converterem-se

em espelho da plenitude do universo e da tessitura pura do Ser que transparece através desta plenitude. Um júbilo tranqüilo e, todavia, estranho ao homem, atravessa esta obra. É o júbilo intelectual de uma força de contemplação que percebe nos objetos a quietude de suas formas primordiais e se sabe capaz de dar, pela palavra, a tudo que existe, uma essência intelectual permanente. (Vide "Los Nombres", p. 257)

Guillén foi chamado "o mais eleático dos poetas", querendo-se indicar, assim, sua relação para com a existência transcendente. Sua lírica, porém, não é tanto manifestação do Ser em si — o que a tornaria impossível como lírica. É muito mais movimento: movimento em direção ao Ser, movimento do confuso à claridade, da inquietação à paz. A luz, como aparição imaculada do Ser, é seu valor supremo; as poesias mais luminosas são também as formalmente mais rigorosas. "Há sempre luz", diz um verso. Mas o verdadeiro acontecimento desta poesia é o tornar-se luz, o "prazer intenso da passagem". Sua energia lírica nasce da tensão a um ponto que a transcende. Eleva uma coisa à perfeição de sua essência, perfeição, a princípio, ainda natural, faz o jardim "mais jardim", a ponte "mais ponte", desprendendo daí (como em Mallarmé) uma essencialidade categórica, por cima da qual flui, afinal, a luz da perfeição do Ser. Este processo abarca todo o reino do vivente e do sensível, onde a "matéria experimentou a graça de converter-se em fenômeno". Mas transforma e torna alheio este reino. As coisas se inclinam "chorando" à irreabilidade pura. A linguagem não as embeleza, mas sim despoja sua essência nua, introduzida em relações de todo irreais. Uma de suas poesias é intitulada "Ciudad de los estíos" (411, p. 146). "Cidade acidental" é como a chama o primeiro verso. Sobre esta cidade se estende a luz sericea, alisando e aclarando suas linhas; torna-se "ébria de geometria"; "delícias da exatidão" se apoderam dela e se converteu em "cidade essencial" ("Ciudad esencial"). Paisagens transformam-se em entrelaçamentos imateriais de tensão. Neve e frio são as palavras simbólicas para exprimir o absoluto, onde a certeza mortal da vida é suprimida, até mesmo a própria vida é suprimida — embora Guillén pareça às vezes exaltá-la numa espécie de pan-vitalismo. O visível perde suas qualidades sensíveis ante nossos olhos. Nasce, assim, um vazio do espaço figurativo, característico de Guillén, no qual dominam alguns fenômenos primordiais estáticos (círculo, linha, volume) ou símbolos tornados incorretos para indicarem tais fenômenos (rosa, corrente, neve). Ou uma simples linha precede o movimento: o mar, a princípio, não tem ondas, mas curvas. A obra se apresenta como o modelo do Ser, construído de forma estereométrica e banhado de luz.

Não deixa ao homem nenhuma humanidade natural. Também a poesia de amor se torna, como em Mallarmé, uma poesia de crescente conhecimento do Ser. No corpo da amada, não em sua alma, o amante, que a contempla pensativo, vê emergir o Ser e avançar rumo à plenitude do fenômeno; mas a amada não sabe, de modo algum, que é uma "transparência na clareza" (411, p. 103). O esplendor da primavera não está destinado ao coração dos homens; "pelo rumor confuso passa um grito, já longínquo e dissolvendo-se, grito suave de ninguém para ninguém" (p. 119). Crianças brincam na praia; mas não são elas as protagonistas, mas sim o sol e as conchas e, talvez, também as mãos das crianças, transformadas, porém, em seres independentes; e a poesia conclui com uma última passagem à música dos conceitos: "correntes vermelhas, conchas, conchas. Acordo, fim, círculo" ("Playa"). Pois no círculo, "invisível dentro do bloco de ar", fala o mistério do Ser superior à vida, que se mostra em esplendor e se esconde — como a poesia ("Perfección del Círculo").

Quando se fala sobre esta lírica apenas a título informativo, mal se poderá fazer compreender que é canto, canto metálico no som, além do mais, impetuoso e duro do espanhol. Também suas abstrações são canto. De acordo com sua temática, esta lírica tem de trabalhar com um vocabulário rico de elementos abstratos e geométricos: curva, plenitude, atualidade, infinito, substância, Nada, centro. Entre estas palavras e as que servem para designar coisas simples, não geométricas, subsiste tão pouco uma fronteira lingüística, quanto subsiste uma real entre os conteúdos conceituais e os sensíveis deste mundo lírico. Há um verso que, referindo-se ao cisne, diz: "Toda a plumagem desenha um sistema / de silêncio fatal" (p. 147). Em poesias que contêm uma cena, as protagonistas da ação são abstrações. Mas a linguagem também se adapta com outros meios a sua temática. Serve-se de preferência de expressões nominais, pobres de verbos, com as quais isola fenômenos e conceitos, os subtrai ao tempo ou os invoca como em um hino. A linguagem não flui, mas hesita e se interrompe, vai dispondo em forma de blocos e logo vem, de novo, uma pergunta curta, deixada sem resposta ou um tatear cauteloso. Guillén é um virtuose da arte de despertar ecos nas palavras mais concisas, fazendo-as ressoar longamente num espaço pleno de mistério. Também aqui, como em tantos modernos, existe um contraste fundamental entre uma sintaxe muito simples e a obscuridade dos conteúdos. Pois estes aparecem, quer se trate de imagem ou de conceito, como fragmentos justapostos, nenhum dos quais derivando do anterior. Mesmo as mais tênues pontes de associações foram suprimidas.

Nestas poesias sempre ocorre algo. Mas as fases do acontecimento, enquanto permanecem no empírico, não têm em si qualquer necessidade visível, parecem sem causa e sem efeito. A necessidade atua só no decurso ou na variação das tensões abstratas. Só uma coisa é inequívoca: a ausência da humanidade natural. (Esta reaparece com nova intensidade e com mais vigor nas composições poéticas publicadas depois de 1957.)

Na poesia “Noche de Luna”, vê-se como esta lírica se comporta diante de um motivo tradicional, mostrando-a com o subtítulo: “Sem desfecho”. Trata-se de uma paisagem de conceitos: altura, branco, expectativa, vontade, delicadeza. Estes conceitos assinalam uma espécie de reticulado de essências supraconcretas que encerra um evento sem homens no frio claro da noite. As poucas coisas visíveis deslizam como fantasmas através do acontecimento irreal cuja ordem é uma ordem de movimentos: uma descida — enquanto “as plumagens do frio pairam”; uma curta parada numa planície — enquanto “calada, se difunde a expectativa da espuma”; uma primeira ascensão do fundo, “ascensão ao branco”, enquanto “adoráveis areias / Impõem ao vento a graça”, e uma segunda que só se realiza numa pergunta; mas, interrogando, eleva o mundo a uma “ausência branca, total, peregrina”. A poesia é uma criação resultante de campos puros de tensão, e estes, mediante a pergunta sem resposta do final, permanecem sem desenlace. Nenhum eu fala. Fala apenas a linguagem que, identificando o visto com o pensado, os confina ao frio de uma fórmula quase matemática. Mas a fórmula canta.

Poesia alógica

No extremo oposto desta poesia que provém do legado de Mallarmé, há a poesia do alógico, dos conteúdos sonambúlicos e alucinantes, que nascem — ou querem nascer — da semi-consciência e do inconsciente. Esta poesia gosta de reportar-se a Rimbaud e Lautréamont, mas também ao ocultismo, à alquimia e à cabala. A poesia alógica pretende ser poesia do sonho. E sonho quer dizer agora, em sentido psicológico, o sonho estando dormindo, ou o sonho estando acordado e provocado artificialmente (mediante drogas etc.). Este tipo de sonho, à diferença do poético, sobretudo segundo a acepção linguística moderna dos países românicos, indica a fantasia criativa. O limite divisório entre as duas capacidades de sonho é flutuante,

sobretudo em sua manifestação artística. É o limite que existe entre um princípio psicológico e um estético. Todavia os dois princípios se encontram na justificação da subjetividade desvinculada da realidade e na explicação de que o homem é o senhor do mundo, graças a sua capacidade de sonhar.

O poeta alógico, como o intelectual, desfruta da fantasia criadora de imagens irreais. Acolhe, porém, seus conteúdos passivamente dos estratos profundos do sonho, estando dormindo ou desperto, sem ordená-los. Esta poesia, dirigida contra o homem enquanto “monstro cerebral” (A. Breton), equipara-o com a força que domina em seus fundamentos anônimos, pré-pessoais. O homem não é despojado de sua força. Esta é apenas fundamentada de forma diversa. É significativo que um teórico da poesia alógica fale de forma elogiosa da “ditadura do espírito” (Tr. Tzara). O peso desta fórmula recai sobre a palavra “ditadura”; mas o fato de que o “espírito” queira identificar-se com o prevalecer e o deixar prevalecer dos estratos alógicos das profundezas, torna a ditadura ainda mais violenta. Já se viu este fato em Rimbaud. Entrementes, haviam atuado as teorias de Freud e de C. G. Jung. O segundo interpreta a poesia a partir do impulso de obscuras “visões primordiais”, para as quais o poeta é apenas o “médium” que deixa fluir através de si os materiais do inconsciente coletivo; a forma é questão secundária. Esta teoria teve suas consequências entre os surrealistas.

Seu precursor imediato é Apollinaire, o criador do termo “surrealismo”. Em 1908, escreveu uma poesia em prosa, “Onirique”. Este título concretiza o conceito de sonho (em francês, aliás plurivalente) e o transforma em uma expressão técnica científica, parece que se apoiando no *Oneirokritiké* de Artemidoro (II. séc. d. C.), livro sobre sonhos da antiguidade tardia. Discutiremos algumas passagens do texto; de acordo com o caráter deste, a seleção pode ser tão arbitrária como a dos trechos que omitimos. “Os carvões do céu estavam tão próximos que tive medo de seu odor. Dois animais diversos se acasalaram, e as estacas das roseiras tornaram-se parreiras, carregadas dos feixes de luas. Da goela do macaco saltavam chamas e adornavam o mundo com lírios. Os monarcas se alegravam. Vieram vinte costureiros cegos. Perto do anoitecer as árvores se foram voando e eu me centuplei. O rebanho que eu fui, sentou-se junto ao mar. A espada matou minha sede. Cem marinheiros mataram-me noventa e nove vezes. Todo um povo, comprimido no lagar, sagrava cantando. Sombras diversas obscureciam, amorosas, o escarlate das velas, enquanto meus olhos

se multiplicavam nos rios, nas cidades e sobre a neve das montanhas”.

O conhecedor perceberá a voz de Rimbaud através destes versos, reconhecerá seu procedimento. O trecho atua como um acréscimo apócrifo às *Illuminations*. No tom de relato sucessivo, vão-se alinhando imagens irreais e fragmentos de fatos, sem contato entre si, que poderiam, da mesma forma, estar numa seqüência diferente. Se houver um mínimo de relação entre os eventos isolados, será uma união de metamorfoses absurdas — como no sonho (uma cabeça torna-se uma pérola, sons tornam-se serpentes). Nem mesmo um único homem, sempre só massas. Tanto as imagens como a forma de expressão podem ser aproximadas ao sonho. Mas é o mundo onírico do louco, da fealdade, dos trejeitos e dos assassinios. Nestes elementos, e não só no experimento de um estilo inspirado no sonho, reside o caráter sintomático moderno do texto.

Em comparação com o que os próprios surrealistas produziram desde os anos vinte, seu precursor, Apollinaire, continua a ser o poeta mais original de todos eles. Os surrealistas só podem interessar-se por seus programas que, com instrumentação semicientífica, confirmam um procedimento científico iniciado a partir de Rimbaud. Convicção de que o homem no caos do inconsciente, possa estender sua experiência ao infinito; convicção de que o doente mental não é menos “genial” que o poeta na criação de uma “supra-realidade”; concepção da poesia como ditado sem forma, oriundo do inconsciente: estes são alguns pontos deste programa. Este confunde vômito — e além do mais, artificial — com a criação. Uma poesia de alto nível não resultou dele. Líricos de alta qualidade que se costumam incluir entre os surrealistas, como Éluard ou Aragon, quase não devem sua poesia propriamente àquele programa, e sim à necessidade estilística geral que, a partir de Rimbaud, converteu a lírica em linguagem do alógico. O surrealismo é uma seqüência, não uma causa; é uma das muitas formas do moderno “anseio do mistério” (J. Gracq).

Assim, deve-se também poder compreender o futurismo italiano e o expressionismo alemão como manifestações, cada uma delas autóctone, sem a procura de influências possíveis. Suas explosões de palavras, sua “desintegração da realidade”, seus sonambulismos, suas cidades que desabam, seus gracejos grotescos: tudo confirma aquela estrutura estilística que havia surgido décadas antes na França e se havia feito sentir também em outros países.

Esta penetração da lírica em crepúsculos sonâmbulos em forma de sonho, manifesta-se por toda a parte na Europa. A diferença da poesia romântica do sonho de outrora, esta se adentra mais fundo, no outro lado do umbral, além do qual ainda alguns resíduos do mundo vígil poderiam permitir um último ponto de apoio. A poesia de Benn “Der Traum” é pura melodia de sonho; por ela oscilam nomes estranhos, imagens em união irreal brotam, dissolvem-se, roçam-se; “sopro complacente consigo mesmo, de flores mencionadas”; “mulheres ajoelhadas, apenas quanto às formas, as cabeças suspensas muito altas no crepúsculo”; a poesia é aquilo mesmo que diz do sonho: “seus nomes não se referem a nada neste mundo... Contemporâneos são os mundos deste sonho, e da mesma forma, com seu espaço, eles sopram e caem...”

García Lorca, “Romance sonámbulo”

Temos de mencionar agora o famoso “Romance sonámbulo” de García Lorca (anterior a 1927). Seu “conteúdo” é o seguinte, caso queiramos orientar-nos por ele: uma jovem está à luz da lua junto à grade de um balcão; noutro lugar — não se sabe onde — dois homens falam entre si; mais tarde, também eles vêm ao balcão; mais tarde ainda, a moça jaz morta numa cisterna. Mas tal resumo que termina num crime de amor, destrói a poesia. Porque o que ocorre é algo completamente diferente: um entrelaçar-se sonámbulo de resíduos de acontecimentos apenas esboçados com um encanto irreal de imagens e palavras. A poesia começa com uma cor: verde. A cor nada tem a ver com o acontecimento, nem com as coisas. Não deriva *destas*, mas se acresce *a* elas: “verde vento, verde carne, verdes cabelos”. É uma força mágica que lança seus reflexos através da poesia, um véu sonoro. (Encontramos um estágio preliminar deste verde na poesia “La verdecilla”, de Ramón Jiménez, na qual também esta cor se estende de um modo irreal; porém, é vista ainda numa relação causal: o verde tem sua origem nos olhos verdes de uma jovem; tal causalidade falta, porém, por completo em Lorca). De forma confusa e não relacionados entre si, evidenciam-se partes de paisagens, e entre estas, partes de acontecimentos e perfis de homens. Uma barca sobre o mar e um cavalo na montanha juntam-se em dois versos e também estes versos se convertem em um poder sonoro

que se repete. A sequência da poesia não é épica, mas lírica, prescinde de qualquer determinação espacial, temporal e causal do que é expresso. O tema, isto é, amor e morte, não é nomeado com palavra alguma. Mas emerge como força inexpressa, dos esboços de acontecimentos e de coisas. E nascem grandes metáforas: a figueira roça o vento matutino com a escama de seus ramos; a montanha, gato ladrô, eriça suas agaves ásperas; um floco de neve lunar sustenta a jovem morta sobre a água. Em lugar de uma ação clara, só está claro o que se desenvolve no reino soberano das palavras e das cores: no verde, antes que ressoe pela última vez, inseriu-se um negro — sinal da morte. Tudo se evoca e tudo se deixa em aberto. Quase não mais estamos sobre a terra. Assim como entre os lugares não há espaço (só as metáforas irreais formam espaço), também o tempo está parado. No início é noite, depois se faz manhã, “ferida por mil pandeiros de cristal”, e no final, é de novo noite. Todavia, estas não são gradações temporais épicas. São perspectivas líricas do tempo imutável (como também em “La Fileuse” de Valéry, onde da luz do anoitecer se passa à noite e desta, outra vez ao anoitecer). O final que repete os versos do início, parece fechar um círculo. “Talvez nada se moveu absolutamente, mas, no espaço de um instante, com a rapidez da luz, abriu-se um leque, — imagens que se desdobram entre os muitos verdes que as sustentam como estacas” (G. Zeltner-Neukromm). Esta poesia, grande e ousada, não precisa ser justificada por meio das teorias da psicologia do sonho.

O absurdo; o “humorismo”

A poesia moderna do sonho tende também ao absurdo com todas as suas dissonâncias. Baudelaire já havia exaltado no sonho a capacidade de inventar o absurdo porque também este representa um triunfo do subjetivismo liberado. Em 1939, Éluard, como outrora Rimbaud, exigia da poesia “destruição da lógica até ao absurdo”. Breton já tinha ido mais além, declarando que só o absurdo é capaz de poesia. Da Espanha respondia a lírica de V. Aleixandre que — pelo menos até o fim dos anos quarenta — se encontrava próxima do surrealismo. As poesias de Aleixandre, metricamente livres na forma, até mesmo desprovidas de forma, e, com frequência, de uma ambigüidade sintática quase insondável, oferecem uma aproxima-

ção intencionalmente desorientadora daquilo que nem a partir da natureza, nem da lógica se teria encontrado em correlação e nem mesmo buscado. Por certo, com a definição de “poesia do absurdo” não se consegue abarcar a dimensão poética efetiva desta criação; todavia a definição se impõe e tampouco queremos evitá-la. Mas o que significa aqui o absurdo? Deveria ser o resultado de um capricho com o qual Aleixandre remove os aspectos residuais do mundo exterior e interior e reconstrói cada um destes mundos com elementos e processos que não esperam nem sequer uma compreensão que parafraseia, mas apenas conjecturas por associações. Na verdade, estas poesias têm um centro secreto o qual se distingue mais facilmente escutando-se seu ritmo sonoro. Sem dúvida, às vezes os confins do caos não estão longe.

As poesias grotescas do tipo de R. Alberti pertencem à esfera do absurdo, mas também todas aquelas produções que na França costuma-se chamar de *humour noir*. Trata-se de um humor negro do horror, algo de todo diverso das alegres absurdidades de C. Morgenstern e de H. Arp que, pelos recursos lingüísticos, são claramente análogas aos experimentos de toda a poesia moderna⁴. No *humour noir* existem radicalizações da teoria do grotesco de Victor Hugo. O mundo distorcido e reduzido a fragmentos, o elemento bizarro e a bufonaria são casos particulares do estilo deformante do tipo de Rimbaud. Gómez de La Serna escreveu a teoria do “humor” moderno, chamando-o de “humorismo” (em *Isomos*). O interessante desta teoria, assim como em outras teorias afins elaboradas pelos franceses, é que incluem todas as características que são as do estilo deformante e, portanto, de uma grande parte da lírica moderna. Esta teoria pode-se resumir assim: o “humor” reduz a realidade a pedaços, inventando o inverossímil, funde tempos e coisas díspares, alheia todo o existente; dilacera o céu e mostra o “imenso mar do vazio”; é a expressão da discordância entre homem e mundo, é o rei do inexistente. Como se vê, não é esta teoria senão uma variante da poética moderna.

Realidade

Ainda uma vez devemos colocar a questão da realidade da mesma maneira heurística que já havíamos colocado, ao

4. Sobre Morgenstern, cf.: J. Walter, *Sprache und Spiel in Chr. Morgensterns Galgenliedern*. Freiburg/München, 1966.

falar acerca de Rimbaud. A realidade aguça o olhar para captar a potência de que dispõe a poesia para transformar, destruir ou rechaçar, por completo, a matéria do mundo. Para a relação poética e artística com o mundo, vale a experiência oprimente de Baudelaire nos versos: "O mundo, monótono e pequeno, hoje, ontem, amanhã, sempre..." O alargamento do espaço físico por meio do conhecimento e da técnica não é sentido como progresso, mas como perda. Contudo, também é válido o que descrevemos como dialética da modernidade (cf. p. 75): a paixão pelo infinito, invisível ou desconhecido, depara com uma transcendência vazia e recua, de forma destruidora, à realidade. Portanto, em presença da lírica atual, é lícito falar também de uma transcendência vazia, a menos que seja lírica confessional, que, por outro lado, tem suas próprias incertezas. Na poesia de Guillén, o absoluto é, sem dúvida, luz e perfeição geométrica, mas não chega a conhecer uma definição de seu conteúdo. Toda vez que a lírica se refere a uma idealidade qualquer, aparecem designações de total indeterminação ou símbolos de puro mistério.

No século XX, a relação da lírica com o mundo apresenta aspectos múltiplos. Porém, o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do mundo real. Como no romance, também na lírica, o mundo real é esmiuçado em fenômenos isolados, apanhados com meticulosidade e colocados em lugar de um todo. Tais fenômenos podem apresentar-se numa efetividade brutal, referidos à maneira de reportagem, como nas poesias de B. Cendrars, das quais há um volume chamado *Documentations*, e originariamente até intitulado *Kodak*. Desta forma, o mundo é neutralizado a tal ponto como se ele não mais pertencesse ao homem. Quase não mais existe uma lírica mediadora que, através de coisas ou paisagens, deixe falar uma alma humanamente próxima. Como no romance, outrora em Flaubert, mais tarde em Hemingway, Sartre, Butor e outros, também a lírica trata amiúde o mundo exterior como uma resistência não assimilada pelo homem. A objetividade se busca, de preferência, no banal e no inferior, pois seu peso atua, aqui, de forma ainda mais oprimente, tornando o homem ainda mais isolado. Detritos das grandes cidades, bebedeiras, trilhos de bonde, cervejarias, pátios de fábricas, pedaços de jornal e outras coisas semelhantes aparecem, animados, nos bons textos, por aquele "estremecimento galvânico", a que Poe e Baudelaire já tinham aspirado para infundir lirismo ao cotidiano moderno. A feiura, estímulo dinâmico desde Rimbaud, mantém sua soberania. Citemos uma poesia de Benn, "Bilder" (vide à p. 281). Consta de um único período: sua articulação, todavia, não provém de recursos sin-

táticos formais (nos versos primeiro, décimo terceiro e décimo quinto se encontra a expressão "Siehst du..." ("Si vês..."), uma velada oração condicional, e, no último verso, há "Du siehst..." ("Vês..."), uma velada oração principal, mas apenas das pressões internas e da alteração de tom, retida até o final. Neste período único aparecem, várias vezes, imagens de fealdade, doença, depravação, para culminar na conclusão de que elas são obras do "grande gênio". Escárnio ou interpretação do feio como sinal de algum mundo superior? Trata-se, provavelmente, desta última alternativa. O tom extático suave, o ecoar da transcendência indeterminada, o lusco-fusco do significado — e tudo agora no condensamento de imagens da fealdade que é algo completamente diverso de um oposto ao belo: nestas características se reconhece o lírico moderno.

Também a escolha da fauna e da flora se volta para nível mais baixo. "O loureiro se cansou de ser poético", diz um verso de García Lorca. Ouve-se falar de algas, sargaço, alho, cebolas, de gralhas, caracóis, aranhas, Trakl tem anjos de cujas pálpebras "gotejam vermes". Com isto concorda o fato de que Sartre, num romance, compare a vida com as raízes; para Goethe, as raízes eram algo confuso, amorfo, ao qual "jamais uma ascensão" seria possível. Montale intitula um volume de poesias "Ossos de lula" (*Ossi di Seppia*); uma de suas palavras preferidas é "áspero", fala da "sílabas torcida e seca como um ramo", prefere o que se fende, se despedaça, se endurece. Encontra-se este último conceito também em Krolow: "A lua prendeu-me em sua garra". Em Valéry e Guillén, da mesma forma que me Baudelaire, o inorgânico surge como sinal da espiritualidade superior à vida. Porém, muitas vezes, também sem esta significação elevada, o encontramos, a bel-prazer, colocado junto ao vivente ou no vivente. Uma poesia sem título de Montale que começa, "Adii..." (V. Apêndice I, p. 269), fala de uma despedida; como resquício humano, apenas um tu, sem definição ulterior; todo o peso da expressão recai sobre os automatismos que "Como parecem / emurados, vistos dos corredores" e na "rouca litania do teu rápido".

T. S. Eliot

Na poética da Mallarmé, e em época mais recente, também na de Valéry, o conceito de fragmento havia se tornado de grande importância. Este significa a extrema atualização artís-

tica possível do invisível no visível que, precisamente por seu caráter fragmentário, indica a superioridade do invisível e a insuficiência do visível. O fragmentarismo permaneceu como uma característica da lírica moderna. Manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais. Em tais poesias, o mundo real aparece atravessado por linhas confusas de fraturas profundas — e não é mais real.

Chegamos, assim, a T. S. Eliot. As interpretações que sua obra lírica recebeu da crítica divergem até à incompatibilidade. Apenas em um aspecto concordam todas e é que esta obra plena de singularidades exerce um poder fascinante, graças a seu “tom”. Esta musicalidade é resultado da fusão de muitos sons, uma fusão inesquecível, embora, de forma alguma, harmônica. A linguagem passa, sempre de forma imprevisível, às mais diversas modulações: relato de poucas palavras, melancolia, contemplação, melodia aflautada, às vezes também o estilo patético e então de novo ironia, sarcasmo, tom descuidado de conversação. Esta polifonia liga cada uma de suas longas poesias mais do que o faz a situação intelectual ou anímica que lhe serve de base — mas, encontra-se tão profunda em sua origem, que ninguém ainda pôde dizer em que consiste de fato. É verdade que se podem reconhecer temas isolados, como por exemplo: o desamparo do homem no deserto da metrópole, transitoriedade, reflexões acerca da função do tempo, acerca do alheamento do mundo. Porém tais temas, fazem mais do que sustentar as poesias, esvoaçam em torno delas. Basilar é o que o próprio Eliot chama de emoção artística, sendo para entendê-la como algo de todo impessoal. Esta emoção se estende para o alto e para baixo, “indo em branco e azul, nas cores de Maria, e discorrendo sobre as coisas mais banais”, como constam de dois versos de *Ash-Wednesday*. A emoção impele à “correspondência objetiva”, quer dizer a imagens, eventos de homens ou de coisas. Mas que imagens e que eventos? Eliot observou que os traços fundamentais da época atual são a instabilidade e a contraposição extrema. Justamente estes, são também os traços fundamentais de sua técnica poética. Como o próprio poeta confessa, esta se adapta à civilização moderna que, com suas complicações, contradições e sua sensibilidade nervosa exige uma poesia que seja ampla, mas fale apenas de forma alusiva e indireta e, portanto, se torne necessariamente difícil.

No início de *The Waste Land* há o verso: “Pois só conheces um monte de imagens partidas”, e, no fim: “Escorei estes

fragmentos em minhas ruínas”. Deve-se entender esta afirmação como adesão ao fragmentarismo, que é a lei das poesias de Eliot. O fragmentarismo determina as afirmações que, por exemplo, começam com uma narrativa breve, as interrompem, prosseguem num monólogo interior, sustado por uma citação inserida sem qualquer relação com o texto, ao que segue o pedaço de um diálogo entre dois interlocutores sem perfil. O que se diz em um grupo de versos, se destrói no seguinte ou se esquece. O mesmo ocorre com as imagens e os eventos. São uma montagem obtida com fragmentos de origem heterogênea, sem estarem ordenados em qualquer lugar ou tempo. Móveis de sala apodrecidos, fábrica de gás, ratazanas, automóveis, neblina londrina, folhas secas, depois ninfas, Teresias, pedras preciosas, mas também um comerciante de Smirna não barbeado: tudo se entrelaça confusamente. Ao lado de um garçom, cintila a lembrança de Agamenón; River Plate é, ao mesmo tempo, Sacré-Coeur: também os espaços culturais se justapõem simultaneamente. Eliot, em *Four Quartets*, inicia a descrição de uma tarde de novembro e a interrompe: “Não foi uma exposição muito satisfatória”; prossegue, então, o mesmo motivo com um estilo totalmente distinto, redundando num conteúdo de todo diverso, — procedimento este que deriva de Lautréamont. A segunda parte de “East Coker”, do mesmo texto, termina com um verso que parece uma sentença: “Sabedoria da humildade, humildade é sem fim”; logo seguem duas imagens de todo incoerentes: “Todas as casas desapareceram no mar. Todos os dançarinos desapareceram na colina”. O final parece significar uma relação secreta entre o conteúdo daquela sentença e os dois acontecimentos concretos (de casas e bailarinos de que, aliás, só se havia falado numa passagem muito anterior). Mas a relação possível só se expressa na justaposição dura e desconexa de conceito e acontecimento: a relação se insinua por meio da ausência de relação.

Em que mundo se passa esta poesia? Em *The Waste Land*, aparece muitas vezes a palavra “irreal”. Em *Ash-Wednesday*, ouvimos falar da “visão indecifrada no sonho mais alto” e da “palavra inaudita”. Estas expressões se complementam. Esta poesia sabe o que faz. A potência de que dispõe o “sonho”, destrói o mundo e o transporta à irrealidade, lançando neste mundo mistérios que jamais emanariam dele próprio, enquanto fosse real. A polifonia mágica da linguagem se aproxima do indizível, é capaz de captar a música imperceptível do sonho, apenas com palavras entrecortadas.

Já havíamos falado antes da irrealidade sensível de Rimbaud. O conceito parece válido também para as poesias de Saint-John Perse, pois quanto ao conteúdo, quase não são palpáveis. Versos longos, semelhantes a hinos ou salmos, enlevam o leitor como marés cósmicas; a técnica, assim como o entusiasmo que emana deles, lembram Walt Whitman. O próprio poeta compara seus versos com as ondas do mar. Sucodem-se evocações ressoando solenemente e trazendo uma seqüência copiosa de imagens sempre novas que tanto estimulam como desconcertam a fantasia do leitor. Nenhuma delas conduz à tranquilidade. Um todo, tanto da alma quanto do mundo, flutua em movimento espumante. É um todo estranho, "universo do exílio". Se nele houver realidade, será uma realidade desconhecida, singular, procedente de países exóticos, de culturas extintas, de mitos raros. Estes versos longos estão impregnados de vestígios de textos sagrados do Oriente, mas também de Homero, Píndaro, dos trágicos gregos. É uma peculiaridade de Saint-John Perse inserir fatos concretos em meio às invenções de sua fantasia, indo buscá-los de tão longe, exprimindo-os de forma tão anormal ou ainda tão fugaz, que seu valor de realidade já não é perceptível e também eles se transformam em melodia de um "canto a margem alguma dedicado". A tendência delirante ao infinito contrasta bruscamente com indicações precisas sobre detalhes sensíveis, cáusticos, tirados sobretudo das esferas do odor animal. Mas também os detalhes são expressos de forma enigmática, mediante um vocabulário especializado da navegação, da caça, da botânica, da medicina, para cuja compreensão até mesmo o leitor francês deve consultar dicionários técnicos. O melhor é abandonar-se a estes vocábulos como aos sons de um instrumento exótico. Entre os detalhes e a infinidade amorfa perde-se, intencionalmente, qualquer totalidade de uma coisa, uma paisagem, uma situação. Uma passagem de *Éloges*, resumida, pode-se traduzir assim: fronte sob mãos amarelas, recordação de "flechas, lançadas através do mar das cores"; navios com música no cais, montanhas de madeira azul; "mas que é feito das naves? Palmeiras!"; então: "um mar, familiar e castigado por viagens invisíveis, escalonado como um céu sobre os jardins, intumescido de frutos dourados, de peixes e pássaros violetas"; os aromas elevam-se a alturas majestosas, "e, graças à árvore de canela do jardim de meu pai, vacilava um mundo confuso, ostentando escamas e couraças".

Um mundo confuso. O homem que vive neste mundo lança-se à aventura através de todos os tempos e todos os espaços, é um príncipe que penetra em um terreno não trilhado, é Alexandre Magno — eis por que uma obra poética do poeta recebeu o título de *Anabase* (campanha militar de Alexandre). Mas o conquistador tem de destruir tudo o que é anterior a ele. Uma passagem vigorosa de "Pluies" diz: "Lavai a mancha do olho do honesto, do benemérito, do dotado; lavai a história dos povos, os grandes anais e as grandes crônicas, lavai as tábuas da memória, lavai no coração do homem as mais belas palavras do homem..." Pois o conquistador não se deixa mais "manchar pelo vinho e pelo pranto dos homens". Mas onde está sua meta? Também Saint-John Perse não dá resposta a esta pergunta. Fala apenas da evasão da pátria — "cada vez mais longe do lugar de nascimento" — e da "poesia jamais escrita". Este esquema é todo como o de Rimbaud: destruição do familiar para evadir-se ao desconhecido; mas, ante o desconhecido, a linguagem mostra-se falha; só é capaz de ressoar, de forma estranha, procedente das camadas mais profundas das palavras que roçam o silêncio ou a loucura.

E, como em Rimbaud, também aqui atua uma produção apaixonada de imagens, revestidas mesmo de qualidades sensíveis e que, todavia, não mais pertencem a qualquer realidade. Bastará citar algumas delas: "O mar nas convulsões da medusa"; "a negra lã dos ciclones"; "da esponja verde de uma árvore, o céu suga seu sumo violeta"; um homem que contempla o céu matutino "apóia seu queixo sobre a última estrela"; "pestilência do espírito no crepitar do sal e no leite de cal viva"; "matemática, suspensa nos icebergs de sal". Todas as imagens são sensíveis, mas as próprias imagens são irreais pela associação de coisas inconciliáveis: irrealidade sensível. É estranho que Saint-John Perse introduza tão amiúde o "sal" em suas imagens. Também o fazia Rimbaud. Necessidade estrutural como aquela "serra" de Lautréamont, que reencontramos em Éluard e em Picasso? Esta necessidade seria até mesmo confirmada se este "sal" proviesse de doutrinas alquímicas, mas que é, junto com o enxofre e o mercúrio, um elemento primordial da natureza.

Saint-John Perse foi traduzido para o inglês por Eliot, para o italiano por Ungaretti, e apreciado pelo espanhol Guillén. Em 1929, Hofmannsthal escreve algumas páginas como prefácio a *Anabase*. Nelas chama Mallarmé, Valéry e Saint-John Perse de "indivíduos criativos que se lançam na própria linguagem", e logo segue a observação primorosa: "Esta foi sempre a maneira latina de aproximar-se do inconsciente; não ocorre na auto-

dissipação meio sonhadora do espírito germânico, mas sim misturando os objetos, rompendo as ordenações”, num “auto-encantamento obscuro e potente, mediante a magia das palavras e dos ritmos”.

Fantasia ditatorial

Hofmannsthal chama estes poetas de “indivíduos criativos”. Isto nos reconduz a um conceito de que já nos servimos ao falar de Rimbaud: fantasia ditatorial. Na poesia do século XX, com efeito, a fantasia ditatorial é a origem de todas estas transformações e destruições do mundo real. E o é a tal ponto que suas obras podem ser medidas apenas de forma heurística com a realidade e com a situação normal do homem, mas não como cognição conclusiva. É verdade que a lírica sempre cancelou a diferença entre “é” e “parece”, submetendo seus assuntos ao poder do espírito poético. Mas o que há de moderno é que o mundo nascido da fantasia criativa e da linguagem autônoma é inimigo do mundo real. Aquela frase de Baudelaire, segundo a qual a fantasia começa com o decompor e deformar e prossegue com a recomposição de acordo com as próprias leis, confirma-se não apenas na praxe poética do século XX, mas também nas afirmações dos próprios poetas — e dos artistas plásticos. É notável que, nestas afirmações, sempre se divulgam expressões agressivas ou negativas. García Lorca diz o seguinte de Jiménez: “No branco infinito, que *ferida* pura e grande deixou sua fantasia!”. Ortega y Gasset observa: “A alma lírica se revolta contra as coisas naturais, e as *vulnera* ou *assassina*”. Diego chama a poesia de criação daquilo que *nunca veremos*. Proust escreve: “O artista atua como aquelas altas temperaturas sob as quais as combinações atômicas *se* dissociam para se reunirem num agrupamento completamente diverso. Benn fala do espírito ocidental, implicando neste espírito também a arte: “*dissolução* da vida e da natureza, e reconstituição partindo de uma lei humana”. Picasso chama a pintura de um *trabalho manual de cegos* e entende com esta expressão a liberdade da arte frente a toda exigência objetiva. O poder da fantasia, que começou a afirmar-se em fins do século XVIII, tornou-se no século XX quase definitivo. Também a lírica tornou-se a linguagem de um mundo criado quase exclusivamente pela fantasia que passa por cima da realidade ou a aniquila.

Os efeitos da fantasia ditatorial

Na lírica contemporânea, como no romance, o espaço se decompõe, perde sua coerência e a ordem normal de orientação de suas dimensões. Schiller havia criticado certa vez uma poesia porque falava do sopé das montanhas e, logo em seguida, de um prado no vale; julgando conforme uma disposição real de espaço, censurava-a como um salto que interrompia a “continuidade das relações”. O leitor pode voltar a folhear as citações de Eliot e Saint-John Perse, que fizemos acima, para certificar-se do quanto uma poesia moderna pode estender-se sem transições nas partes do espaço mais distantes entre si. Lê-se num poema de Trakl: “Uma camisa branca de estrelas queima os ombros que a levam”; nesta fusão das estrelas com uma figura humana, o espaço está suprimido por completo. Este fato ocorre, além disso, quando o elemento espacialmente separado é identificado: “O corpo da montanha hesita à minha janela” (Supervielle). Em “Zone” de Apollinaire, reina a simultaneidade de todos os espaços: Praga, Marselha, Coblença, Amsterdã, são o cenário simultâneo de um único evento exterior e interior. Na maioria dos casos, não há quaisquer indicações de lugar. Ou, então, são empregadas às avessas. Em Valéry, o mar dorme *sobre* túmulos, em R. Alberti, “*sobre* a estrela, o vento e *sobre* o vento, o vela-me”. Éluard fala de “teus olhos nos quais nós dois dormimos”. Ao mesmo fenômeno, pertence também a inversão de outras ordens das coisas. “O ar exala frondes amargas” (Quasimodo); “a umidade obscura, palpável, cheira à ponte” (Guillén). No último exemplo, há, ao mesmo tempo, um fenômeno que se pode denominar de adjetivo deslocado: “palpável”, em verdade relacionado à ponte, se converte em qualidade da umidade quase imaterial. O procedimento (já classificado pela retórica antiga como figura estilística possível, mas para usar-se com discreção — hipálage), havia se difundido a partir de Rimbaud e pode-se encontrar hoje por toda a parte, pois se presta mormente a produzir cruzamentos irrealis e a aumentar o peso da palavra deslocada. “Ramo triste e coração seco” (Jiménez), em vez de: ramo seco e coração triste. “Ursa maior, desça, noite peluda” (Bachmann). Como paródia, em Prévert encontramos: “Um velho de ouro com relógio de luto”.

Também o tempo assume uma função anormal. Por vezes porque vem representar uma espécie de quarta dimensão espacial, quando coisas separadas no tempo são concentradas num único momento, ao qual corresponde um único espaço figurado;

já o vimos em Eliot. Entretanto, o caso mais freqüente é a completa supressão da gradação temporal, até mesmo do próprio tempo e se manifesta sobretudo quando uma poesia troca à vontade os tempos dos verbos, sem que o conteúdo expressivo se adapte a esta mudança. As formas temporais do verbo, a menos que se as utilize só como variantes de som e de ritmo para o desenvolvimento autônomo da linguagem, são aqui apenas perspectivas líricas de algo que está imóvel ou subtraído ao tempo. Porém, outros meios são ainda possíveis. Numa poesia de M.-L. Kaschnitz, "Genazzano", os cinco primeiros versos contêm uma oração nominal sem nenhum verbo, que parece um processo real: subida a cavalo a uma pequena cidade de montanha; depois aparecem verbos, mas num imperfeito, por assim dizer supratemporal, que abarca as várias gradações de tempo (entre elas, uma de futuro), nas quais os acontecimentos ulteriores seriam de pensar — caso se os tivesse de "pensar" — agora, porém, como em um sonho. Vê-se, então, o seguinte: o acontecimento real que, ao desenrolar no tempo empírico, aparece sem indicação de tempo verbal, enquanto o irreal, ao contrário, é apresentado com muitos verbos e com gradação de tempo também irreal, pois esta, exprimindo tanto o futuro como o passado, suprime as diferenças entre um e outro.

Há uma poesia de oito versos de García Lorca, "Cazador" que procede como uma soma óptica: quatro pombos voam rumo ao alto e retornam, "levam feridas suas quatro sombras", jazem ao solo. Na linguagem mais concisa, um acontecimento cuja concatenação causal não está expressa, mas substituída pela insignificante conjunção "e", assim como pela mudança de espaço (altura-solo). Por um momento, a linguagem se aproxima do patético ("feridas"), mas logo a seguir o remove, enquanto se refere só às sombras como estando feridas. O motivo da mudança de cena e de espaço é deixado de lado: o tiro do caçador nos pombos. O início e o fim do poema estão também no presente, embora os dois aspectos do acontecimento pertençam a momentos diferentes de tempo — ou pertenceriam, se a poesia levasse em conta a realidade. Trata-se, porém, de uma imagem de movimento produzida pela fantasia, a qual subtrai ao acontecimento, tanto quanto é possível, entre outras coisas, também o tempo e a concatenação causal. Nós o mencionamos como um dos inumeráveis exemplos da supressão da causalidade. Em vez de esperar a causalidade, "hoje se deve suportar o paralelismo das coisas", observou Benn (614, II, p. 161). Contudo, pode ocorrer também o contrário. Um verso de Eliot diz: "Vai, disse o pássaro, pois a folhagem estava cheia de crianças".

O verso estabelece uma relação causal aparente entre coisas não relacionadas entre si; apenas graças à fantasia, o que está expresso no segundo hemistíquio se converte em "razão" do grito do pássaro. O que na lírica antiga era possível, mas raro, na lírica moderna converteu-se em lei, ou seja, o paradoxo de que relações entre coisas ou acontecimentos sejam destruídas pela omissão de conjunções causais, finais, adversativas ou de outro tipo, enquanto, ao contrário, coisas ou acontecimentos que nada têm a ver uns com os outros são relacionados justamente mediante tais conjunções: estamos no reino sobrenatural da fantasia.

Tornou-se também lei estilística levada até o maneirismo o colocar no mesmo plano o visível e o abstrato. "A cinza da vergonha" (Saint-John Perse); "A transformação nos sorri" (Benn); "o estrépito de simpatias que murcham" (Krolow); "Aflição e alegria têm sua folhagem própria" (Supervielle); "a neve do esquecimento" (Eliot).

Por fim, a fantasia se apodera do visível e também do audível mediante cores irrealis, desobrigando, desta forma, seus objetos do banal. "Silêncio de jacinto" (Trakl); "... tinha mãos branco-avermelhadas de conchas" (Lasker-Schüler); "azul aguaceiro" (Lorca); "a terra é azul como uma laranja" (Éluard). Predomina, no entanto, o verde (como já, outrora, na literatura do barroco). Uma revista fundada em 1935 por P. Neruda se chamava *Caballo Verde para la Poesía*. "Uma quietude verde de guitarras desordenadas" (Diego); "teus cabelos verdes de úmidas estrelas" (Jiménez); "sol verde, ouro verde" (Saint-John Perse); "o tempo passa verde e pagão" (Krolow, um verso em que "verde" se emprega com audácia sintática, meio como adjetivo, meio como advérbio); "olhos verdes de púrpura" (Trakl); "verdete dos astros" (Benn). Esta metáfora que, malgrado toda a sua estranheza, é sempre mais clara do que a outra "bainha aberta dos astros". Na primeira, apesar da estranheza mútua de seus membros, existe uma possibilidade de aproximação, apenas nas zonas marginais da linguagem. Recorde-se, afinal, a dominância do verde no "Romance Sonámbulo" de Lorca. (vide p. 193). Nestes casos, o verde já não é mais um atributo de cor mas, sim, uma substância que, proveniente de fontes desconhecidas, se difunde, de certo modo, como epidemia. Pelo caráter sintático-semântico, trata-se de casos especiais de adjetivos paradoxais, daqueles que não especificam seu substantivo, não o enfeitam, mas sim o fazem estranho: "suspiros dourados" (Lasker-Schüler), "uma ausência branca" (Guillén); "sol crepitante" (Aleixandre).

Foi em Rimbaud que, pela primeira vez, nos encontramos frente a um procedimento que chamamos de técnica da fusão. Também a lírica do século XX faz uso dela. Numa poesia tardia de Rilke, "Die Tauben" ("Os pombos"), ao lado das palavras referidas aos animais — já muito abstratas —, ressoam outras, de todo diversas, como: brilho de lanterna, fumo, vítima de amor, dádiva, vaso, sacerdote. Porém, já não se trata de termos de comparação ou de metáforas, mas de interferências de uma segunda esfera (ritual dos sacrifícios) na aparição dos pombos. Lê-se em García Lorca: "Passam cavalos negros . . . pelos fundos caminhos da guitarra". Há um poema do mesmo poeta, composto de onze partes, cada uma trazendo um título específico e com o título geral, "A floresta dos relógios". No início, apresenta-se como uma metáfora realizada (da floresta para os relógios ou vice-versa), mas há uma fusão total de relógios e floresta ganhando o espaço metafórico (floresta) uma concretude, que é colocada no mesmo plano que o dos relógios: "o tique-taque das folhas", "tufos de sinos", "toda a floresta confusa é uma aranha imensa que fia uma rede sonora para a esperança" (442, p. 526 e ss.). G. Diego é um mestre desta técnica. Em seu "Insomnio", o insone fala à adormecida. Nisso, a adormecida e o mar transformam-se em unidade irreal. Esta unidade absorve também o que fala, precisamente pelo fato de que palavras da esfera de representação do mar se estendem a ele: ilha, recifes. Outra poesia, "Sucesiva", é um contínuo confluir entre si de água e figura humana. Já não se pode falar aqui de metáforas. A comparação possível na metáfora cedeu à absoluta identificação.

Mas também onde a metáfora, na lírica moderna, pode ainda recordar uma de suas funções antigas, como a comparação, se verificou nela uma transformação profunda: o que é expresso como comparável — isto é, expresso no tom e na tessitura da metáfora — é, na realidade, algo completamente distinto. A metáfora se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna. A metáfora tinha sempre servido à transformação poética do mundo. Ortega y Gasset expressou certa vez este conceito em forma de parábola: "A metáfora é a maior força que o homem possui. Aproxima-se do encantamento e é como um instrumento da criação esquecido por Deus no interior de suas criaturas, como o cirurgião distraído tenha deixado ficar um instrumento no corpo do operado". Tal concepção, porém, estorvava e estorva a opinião de que a

metáfora favoreça a descoberta de uma semelhança existente, embora ainda não visualizada, entre duas coisas dadas e, portanto, tenha um nível semelhante à verdade e seja, aliás, uma designação não verdadeira, ao lado da qual — equivalente — existiria uma verdadeira. Esta opinião é válida para os casos brandos de linguagem metafórica. Contudo, quanto mais se adentra no terreno da poesia, tanto mais perde a validade. Já não era aplicável às literaturas barrocas e tampouco o é à poesia moderna. De fato, esta desperta na metáfora não uma semelhança com uma coisa dada, mas constringe coisas que tendem a se afastar uma da outra. A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem e, em verdade, de tal forma que busque a maior diversidade possível, a reconheça como tal e, ao mesmo tempo, a anule poeticamente. Quando uma poesia se move numa esfera já por si plena de imagens, gera em seu seio uma segunda camada de imagens, alheia à primeira, à qual interessam muito menos os possíveis valores da intuição que a violência do choque das duas camadas estranhas entre si. A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica. Os textos modernos, muito mais que a literatura clássica, manifestam que as designações metafóricas não são as "impróprias" mas, ao contrário, as insubstituíveis, as específicas, específicas precisamente para uma lírica que serve, em primeiro lugar, à linguagem e não a uma referência com o mundo. Tais metáforas criam um mundo em antítese ao mundo familiar e, também, àquele da poesia antiga (e mais feliz). Em muitos casos, a metáfora moderna já não tem o sentido de ser uma imagem junto à "realidade", mas ela mesma anula a diferença entre linguagem metafórica e não metafórica.

E. Pound exige que a imagem metafórica "seja turbilhão irradiante, em meio ao qual revoem as idéias", que tenham uma ressonância infinita. Há uma poesia de R. Queneau, "L'explication des métaphores" (em 322): metáforas, este é o sentido, lançam suas "imagens negativas" no Nada, são pluralidade efervescente, "sósias inventadas da verdade", e geram uma realidade particular, ou seja, aquela que não existe. Das metáforas de Jiménez, se disse que "obscurecem o real para ganhar

maior clareza poética". Aleixandre observou: "Só a poesia sabe que o vento se chama uma vez *lábios* e, em outra, *areia*".

Para ilustração, será necessário citar exemplos desta prática poética: "Na planície tempestuosa, apodrecem as raízes do suspiro" (Éluard). "A língua é um peixe vermelho no vaso de tua voz (Apollinaire)." "A lua ceifa lentamente o antigo tremor do rio (Lorca)." "Raios reboam das janelas (Ungaretti)." "Pombos dourados pousam sobre tuas faces (Lasker-Schüler)." "A água do ar", "a carne do pão" (Krolow); "a glândula das estrelas" (Michaux). Facilmente se reconhece o elemento comum a estes exemplos, contanto que se preste atenção a seus conteúdos: o absolutamente distinto se torna idêntico.

Mas também se deve notar quais entre os possíveis tipos formais de metáforas são usados e destes, quais os preferidos, pois daqui resultam da mesma forma indícios do modernismo.

No aspecto formal, a metáfora predicativa com caráter de definição não parece atrativo, pois este tipo pertence a todas as épocas da literatura. "A noite é um pombo negro" (Lasker-Schüler); "a guitarra é um poço cheio de vento em vez de água" (Diego). O mesmo vale para a metáfora atributiva e para a verbal. "Costas como frentes de serpentes (Alberti, atributiva)." "Ventos gélidos choramingam na escuridão (Trakl, verbal)." O insólito destas metáforas reside apenas em seu material. Com a ajuda deste, convertem o mundo familiar em estranheza sensível e do significado.

De outra forma encontram-se situadas as metáforas que, sem dúvida, anormais quanto ao conteúdo, mudam também sua procedência formal. Isto acontece nas metáforas da aposição. Com a supressão do artigo (nas línguas românicas onde ele deveria ser colocado), alcançam uma abreviação sintática que assume a seguinte forma: "Igreja, mulher de pedra" (Jouve); "rosto, concha ressoantes" (Éluard); "outubro, ilha de perfil preciso" (Guillén). A lírica, colocando tais metáforas de imediato junto às coisas, não se acha muito distante da identificação. Também por outro caminho a metáfora moderna se aproxima da identificação, ou seja, quando se serve de uma técnica da justaposição — técnica que apareceu na primeira metade do século passado, a princípio de forma tímida: "Moeda de ouro, meio-dia" ("Goldmünze Mittag"), "Prestidigitador, dia" ("Taschenspieler Tag"), "barco, fantasia" (Barke "Phantasie"). Nestes casos, o primeiro substantivo é sempre a metáfora do segundo, tratando-se, no fundo, de uma metáfora predicativa, na qual falta o "é", predicado verbal. Precisamente esta abreviação torna este tipo de metáfora típico da poesia moderna. É famoso o con-

ciso verso final de "Zone" de Apollinaire: "Soleil cou coupé"; também aqui há uma aglutinação que, de imediato, coloca junto ao sujeito (sol), sua fase momentânea (ocaso), todavia este é tratado apenas de forma metafórica, de maneira que se poderia falar de uma metáfora absoluta, cujo significado básico (o pôr-do-sol) não é nem mesmo enunciado (vide p. 215).

Está, porém, em preponderância numérica, entre os modernos, aquele tipo de metáfora que se costuma denominar metáfora de genitivo. (Esta denominação é, porém, imprecisa, pois não é a metáfora, mas a coisa que está no genitivo.) Pode-se observar o esquema num exemplo simples: "a roda das estrelas". Trata-se de um dos esquemas mais antigos da metáfora. Devido à função enfraquecida, e, portanto, múltíplice do genitivo, este tipo permite ousadias excepcionais. Este tipo antigo se usa, na maioria das vezes, com efeitos de estranhamento: uma tensão ulterior entre contrastes da poesia moderna. Em todo caso, é preciso separar duas subespécies entre si. A primeira é aquela em que a metáfora do genitivo se refere apenas a um atributo, ou a um estado ou a uma situação entre as muitas possíveis de um objeto, enquanto o objeto, mesmo, permanece sempre anteposto. Em tais casos, o efeito metafórico se produz a partir da mudança das esferas ou da dissonância semântica ou símiles, portanto, do material. "Mudos gritos dos espelhos" (Ungaretti): os espelhos cintilam, o que representa apenas uma das muitas formas possíveis de aparição dos espelhos, nenhuma das quais é idêntica à outra. A transposição do cintilar no paradoxismo dos "mudos gritos" permanece, portanto, dentro da metáfora atributiva que se refere a um fator momentâneo. "A tesoura dos olhos talha a melodia" (Éluard): olhar-mal-humorado a uma melodia não apreciada; porém o poderia ser até, da mesma forma, amistoso ou neutro — portanto, também aqui uma metáfora para entender-se como atributiva, que diz respeito a algo variável.

Ao contrário, a metáfora de genitivo que se identifica é diversa. Suas ousadias são maiores que as da primeira subespécie. "A palha da água" (Éluard): ambas as partes estão identificadas; poder-se-ia falar, também, de uma metáfora de genitivo predicativo, na medida em que o primeiro substantivo ("palha") se constitui num substantivo com valor de predicado de "água" (a água é palha). Entre os autores citados neste livro, Éluard é o que oferece a produção mais rica de metáforas deste tipo. Ademais, aparece na obra desse poeta com a peculiaridade que as palavras, tomadas sempre uma a uma, são, do ponto de vista semântico, extremamente simples, embora, mediante a metáfora que se identifica, se encontrem em uma tensão insólita recípro-

ca: "os rebentos do vento", "os lagos do acaso", "os espelhos dos lábios". Citações de outros líricos tornam-se desnecessárias, pois suas metáforas de genitivo que se identificam não são distintas das de Éluard. Repetimos apenas o fato sintomático deste fenômeno: a preposição mais usada e mais ambígua, a do genitivo, torna possível, mais do que qualquer outra, a desarmonia semântica, o enlace mágico de elementos estranhos.

É necessário chamar, ainda, a atenção para apenas uma circunstância. Já tínhamos acima feito alusão a ela: a diferença entre a linguagem metafórica e a não-metafórica parece desaparecer: "os frutos do vento", "os seixos do ruído" (Éluard), "a cinza das estrelas" (Montale): é evidente, nestas identificações, que a metáfora já não é a parte significativa, mas sim a combinação de palavras em si mesma. A aparência metafórica pode enganar, caso se quisesse considerá-la isoladamente. O que, no entanto, ocorre considerar, *além* da identificação do elemento objetivamente diferente (por certo, também presente), é a identificação dos planos lingüísticos, a se tomar tanto metafórica como literalmente. Daí o emprego desmesurado de ambos os níveis lingüísticos alternando-se continuamente em Éluard, em Else Lasker-Schüler, em Aleixandre. Encontramo-nos como que defronte a uma matemática superior da poesia, ante a tentativa de transcender, de forma poética, os dados reais e as categorias usuais da linguagem.

Ao falar das comparações metafóricas, ainda deve ser dito: enquanto a civilização técnica une os espaços materiais entre si, a poesia — em modo particular em seu uso da metáfora — cria a ligação daquilo que materialmente, de modo algum, é possível relacionar entre si.

Conclusão

Vê-se quanto o uso moderno da metáfora se harmoniza com tudo o que descrevemos até aqui. Também sua dissonância. Com este conceito, retornamos ao início de nosso livro, onde citamos uma frase de Strawinsky sobre a dissonância. Já em 1914, os pintores Franz Marc e Kandinsky exigiam a "lei da dissonância da cor". Músicos contemporâneos falam, por vezes, de acordes "em tensão" ou "ultra-agudos", mas os entendem em seu valor autônomo, não na função de passagem à consonância que os dissolve. Quanto à lírica, teremos de reconhecer

que, em suas dissonâncias, obedece a uma lei de seu estilo. Por outro lado, esta lei obedece, como muitas vezes tentamos demonstrar, à situação histórica do espírito moderno. Com a ameaça desmedida à sua liberdade, excessivo se torna seu ímpeto à liberdade. Sua arte atinge tão pouco o repouso na realidade objetiva, atual, histórica, quanto na transcendência verdadeira. Eis por que seu reino poético é o mundo irreal criado por ele próprio, que existe só graças à palavra. Suas orientações, inteiramente próprias, mantêm-se, de forma deliberada, numa tensão não resolvida, frente ao familiar e seguro. Mesmo onde esta poesia se apresenta de forma suave, possui aquela estranheza cuja aflição pode ser encanto e cujo encanto, aflição. A lírica moderna é como um grande conto de fadas, ainda nunca ouvido, solitário; em seu jardim há flores, mas também pedras e cores químicas, — frutos, mas também drogas perigosas; é fatigante viver em suas noites e em suas temperaturas extremas. Quem é capaz de ouvir, percebe nesta lírica um amor duro, que quer permanecer intacto e, assim, fala mais à confusão, ou ainda ao vazio, que a nós. A realidade desmembrada ou dilacerada pela violência da fantasia jaz na poesia como campo de ruínas. Acima deste encontram-se irrealidades forçadas. Mas ruínas e irrealidades encerram o mistério e, por este, os poetas líricos compõem versos.

O que compõem, o exprimem de forma dissonante: o indeterminado por meio de palavras determinantes, o complicado por meio de frases simples; o sem fundamento por meio de argumento (ou vice-versa), o inconexo por meio de conexões (ou vice-versa), o espaço ou a ausência de tempo por meio de designações de tempo, o abstrato por meio das forças mágicas das palavras, o arbitrário quanto ao conteúdo por meio de formas rigorosas, a imagem do invisível por meio de partes de imagens sensíveis. Estas são as dissonâncias modernas da linguagem poética. Continua, porém, sendo linguagem, mesmo se apenas raras vezes seja ainda uma linguagem destinada à compreensão. Pois a linguagem é manejada como um teclado, do qual não se pode prever quais sons e significações emitirá. Os poetas estão sós com a linguagem. Mas também só a linguagem pode salvá-los.

Tivemos de empregar quase sempre conceitos negativos para descrever a lírica moderna. Mas evidenciou-se a forma conseqüente como as características de estilo isoladas, até mesmo as mais anormais, surgem uma da outra ou se adaptam mutuamente. Eis por que se pode reconhecer a lírica moderna em sua estrutura, até mesmo onde fala do modo mais enigmático ou procede da forma mais arbitrária. A coerência íntima na fuga da realidade e da normalidade, assim como a legitimidade pró-

pria das mais ousadas flexões da linguagem, são também uma prova de autenticidade da qualidade de um poeta lírico e de uma poesia. A antiga norma poética da poesia de ter uma evidência artística não foi eliminada. Só se transferiu das imagens e idéias às curvas de linguagem e de tensão, destituídas de sentido. Mesmo se aparecem num material obscuro, passíveis de múltiplas interpretações, podem ser eficazes; se o são, então a poesia tem valor. Com o tempo, e baseado em tais provas, se aprende a distinguir os seguidores da moda dos eleitos, os charlatões dos poetas.

APÊNDICE I

Poesias do Século XX

As poesias seguintes estão destinadas a facilitar algum material que convém conhecer diretamente. Nem todas estas poesias são discutidas no livro, bem como nem todas aquelas discutidas no livro estão citadas aqui. As datas entre parênteses referem-se, em geral, à data da primeira publicação de uma poesia.

H. Friedrich

Nota da tradutora

Traduzindo esta pequena antologia de poetas do século XX procuramos conservar o módulo dos poemas originais. O critério adotado não representa o ideal de uma tradução exigente. Se, por um lado, não optamos pela obediência literal, por outro não visamos a uma estrita precisão formal. Esperamos, no entanto, que o leitor possa vislumbrar nos poemas traduzidos a palpitação viva dos originais e foi esta a meta de nosso esforço.

Dora Ferreira da Silva

Zone (1913)
(Fragmentos)

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'Avenue des Ternes

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère
Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière
Tu te moques de toi et comme le feu de l'enfer ton rire pétille
Les étincelles de ton rire dorent le fonds de ta vie
C'est un tableau pendu dans un sombre musée
Et quelquefois tu vas la regarder de près

Zona
(Fragmentos)

Afinal cansaste deste mundo ancião

Pastora ó torre Eiffel o rebanho de pontes bale esta manhã

Enjoaste de viver na antigüidade grega e romana

Aqui até os automóveis carregam o peso dos anos
Só a religião é sempre nova a religião
Simples como aeroporto onde pousam aviões

Esta manhã vi uma rua cujo nome esqueci
Limpa e nova parecia o clarim do sol
Diretores operários e belas estenodactilógrafas
A percorrem quatro vezes por dia de segunda a sábado
De manhã três vezes ouve-se a sirene e seu gemido
E ao meio-dia o sino raivoso num ladrado

As placas os anúncios com seus gritos
Inscrições nos muros tabuletas ruidosos periquitos
Sou sensível à graça desta rua industrial
Entre uma avenida e uma rua da França

É uma rua menina e tu a simples criança
Sempre vestida de azul e branco pela mãe

Agora caminhas por Paris só entre a multidão
Rebanhos de ônibus mugem escarvando o chão
Tua garganta se aperta numa angústia de amor
Nunca mais ser amado sussurra essa dor
Entrarias num convento se fosse antigamente
Mas a prece de agora te envergonha somente
Ris de ti mesmo teu riso infernal crepita
As centelhas desse riso douram o fundo da tua vida
Ela é um quadro pendurado num museu deserto
E às vezes vais olhá-la mais de perto

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année
Avec tes amis tu te promènes en barque

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
Tu te sens tour hereux une rose est sur la table
Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose
La cétoine qui dort dans le coeur de la rose

Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux

Tu es la nuit dans un grand restaurant

Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant
Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant

Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey

Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées

J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre

Tu es seul le matin va venir
Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé

Agora eis-te à margem do Mediterrâneo
Sob limoeiros que florescem todo ano
E de barco passeias com os amigos

No jardim de um albergue perto de Praga
Sorris pois à mesa há uma rosa num vaso
E esqueces o projeto de escrever um conto em prosa
Olhando o escaravelho no coração da rosa

De pé junto ao balcão de um bar crapuloso
Bebes café barato entre a gente do povo

Mas de noite frequentas um bom restaurante

Sem serem más as mulheres têm problemas no entanto
Até mesmo a mais feia fez sofrer seu amante

Ela é filha de um guarda municipal de Jersey

Observo suas mãos: são duras estriadas

As costuras de seu ventre me causam piedade

Agora estás só a manhã vai chegar
Os leiteiros fazem latas tilintar

E bebes álcool ardente como a vida
Tua vida que bebes como aguardente

Caminhas para Anteil queres ir pra casa a pé
Dormir entre fetiches da Oceânia e de Guiné
São Cristos de outra forma são Cristos de outra crença
Deuses inferiores de obscuras esperanças

Adeus adeus madrugada

Sol cabeça cortada

L'amoureuse (1924)

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

Ta bouche aux lèvres d'or ... (1926)

Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire
Et tes mots d'auréole ont un sens si parfait
Que dans mes nuits d'années, de jeunesse et de mort
J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du monde.

Dans cette aube de soie où végète le froid
La luxure en péril regrette le sommeil,
Dans les mains du soleil tous les corps qui s'éveillent
Grelottent à l'idée de retrouver leur cœur.

Souvenirs de bois vert, brouillard où je m'enfonce,
J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi,
Toute ma vie t'écoute et je ne peux détruire
Les terribles loisirs que ton amour me crée.

A Amorosa

Ei-la de pé em minhas pálpebras
Seus cabelos estão nos meus,
Sua forma é a das minhas mãos,
Seus olhos têm a cor dos meus,
E em minha sombra ela se abisma
Qual pedra atirada no céu.

Seus olhos sempre estão abertos
E nunca me deixam dormir.
Sonha sonhos em plena luz
Que vaporizam qualquer sol,
Me fazem rir, chorar e rir,
Falar sem nada a dizer.

Tua boca de lábios de ouro não sorri em mim

Tua boca de lábios de ouro não sorri em mim
E tuas palavras de auréola são tão perfeitas
Que nas minhas noites de juventude e morte
Ouço vibrar tua voz nos rumores do mundo.

Nesta aurora de seda em que vegeta o frio
A luxúria em perigo almeja pelo sono,
Nas mãos do jovem sol os corpos que despertam
Tremem à idéia de encontrar seus corações.

Lembranças da mata verde, névoa em que afundo,
Fechei os olhos sobre mim, eu te pertenço,
Minha vida te escuta e não posso destruir
Os ócios mortais que teu amor cria em mim.

Par le chemin des côtes
Dans l'ombre à trois pans d'un sommeil agité
Je viens à toi la double la multiple
À toi semblable à l'ère des deltas.

Ta tête est plus petite que la mienne
La mer voisine règne avec le printemps
Sur les étés de tes formes fragiles
Et voici qu'on y brûle des fagots d'hermines.

Dans la transparence vagabonde
De ta face supérieure
Ces animaux flottants sont admirables

J'envie leur candeur leur inexpérience
Ton inexpérience sur la paille de l'eau
Trouve sans se baisser le chemin d'amour

Par le chemin des côtes
Et sans le talisman qui révèle
Tes rires à la soule des femmes
Et les larmes à qui n'en veut pas.

La violence (1932)

La violence des vents du large
Des navires de vieux visages
Une demeure permanente
Et des armes pour se défendre

Une plage peu fréquentée
Un coup de feu un seul
Stupéfaction du père
Mort depuis longtemps.

Pelo caminho da encosta
Na sombra tripartida de um sono perturbado
Ache-me a ti dúplice múltipla
Feita à semelhança dos antigos deltas.

Tua cabeça é bem menor que a minha
Com a primavera reina o mar vizinho
No estio de tuas formas delicadas
Eis que se queimam feixes de arminho.

Na transparência erradia
De tua face superior
Admiro esses animais flutuantes

Invejo tal candura tal inexperiência
A tua inexperiência sobre a palha da água
Encontra sem curvar-se o caminho do amor.

Pelo caminho da encosta
Sem talismã que o revele
Teu sorriso a todas as mulheres
E tuas lágrimas a quem não as quer.

A violência

A violência dos ventos do largo
Dos navios de velhos rostos
Uma constante morada
E armas para a defesa

A praia quase deserta
Um tiro somente um tiro
E o assombro do pai
Morto há muito tempo.

Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans des rues froides
Des chambre noires
En criant misère

Je ne veux pas les lâcher
Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes

Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie

Creuse la terre sous ton ombre

Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre

A frente como bandeira perdida
Eu te arrasto quando estou só
Nas ruas frias
Nos quartos negros
Gritando miséria

Jamais quero deixá-las
Tuas claras mãos complicadas
Nascidas no espelho fechado das minhas

E o resto é perfeito
E o resto é ainda mais inútil
Que a vida

A terra escava sob tua sombra

Uma toalha líquida junto aos seios
Onde afogar-se
Como pedra

Exil (1942)

(Fragmentos)

II

A nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant...

D'autres saisissent dans les temples la corne peinte des autels:

Ma gloire est sur les sables! ma gloire est sur les sables!... Et ce n'est point errer, ô Pérégrin,

Que de convoite l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien...

Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les eaux!

J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux creux,

En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur.

...Moins de souffles flattaient la famille des Jules; moins d'alliances assistaient les grandes castes de prêtrise.

Où vont les sables à leur chant s'en vont les Princes de l'exil,

Où furent les voiles haut tendues s'en va l'épave plus soyeuse qu'un songe de luthier,

Où furent les grandes actions de guerre déjà blanchit la mâchoire d'âne,

Et la mer à la ronde roule son bruit de crânes sur les grèves,

Et que toutes choses au monde lui soient vaines, c'est ce qu'un soir, au bord du monde, nous contèrent

Les milices du vent dans les sables d'exil...

Sagesse de l'écume, ô pestilences de l'esprit dans la crépitation du sel et le lait de chaux vive!

Une science m'échoit aux sévices de l'âme... Le vent nous conte ses flibustes, le vent nous conte ses méprises!

Comme le Cavalier, la corde au poing, à l'entrée du désert,

J'épie au cirque le plus vaste l'élancement des signes les plus fastes.

Et le matin pour nous mène son doigt d'augure parmi de saintes écritures.

L'exil n'est point d'hier! l'exil n'est point d'hier! "O vestiges, ô prémisses",

Exílio

(Fragmentos)

II

A margem alguma dedicada, a página alguma confiada a pura lisonja deste canto...

Outros empunham nos templos a cornucópia dourada dos altares:

Minha glória está nas areias! Minha glória está nas areias!... E não é engano, ô Peregrino,

Cobiçar a área mais nua para unir aos sirtas do exílio um grande poema nascido de nada, um grande poema feito de nada...

Silvai, ô frondes, pelo mundo, cantai, ô conchas sobre as águas!

Edifiqui sobre o abismo e a bruma e o fumo das areias. Nas cisternas eu me deitarei, no oco dos navios,

Em todos os lugares vãos e insípidos onde jaz o gosto da grandeza.

...Menos sussurros adulavam a família dos Júlios; menos alianças assistiam as grandes castas de sacerdócio.

Para onde seguem as areias a seu canto, seguem os Príncipes do exílio,

Para onde foram as velas enfunadas, seguem os detritos mais sedosos que um sonho de violeiro,

Para onde foram as grandes ações de guerra, eis que alveja a maxila do asno,

E o mar em volta rola seu rumor de crânios sobre as praias,

E que todas as coisas do mundo lhe parecem vãs, disseram-nos uma tarde, no extremo do mundo

As milícias do vento nas areias do exílio...

Sabedoria da espuma, pestilências do espírito ao crepitar do sal e do leite de cal viva!

Coube-me uma ciência nas sévícias da alma... Conta-nos o vento suas piratarías, conta-nos o vento seus embustes!

Como Cavaleiro de laço em punho, à entrada do deserto,

Espreito no circo mais vasto o arremesso dos signos mais fastos.

E a manhã desliza por nós seu dedo de augure nas santas escrituras.

O exílio não é de ontem! O exílio não é de ontem! "Ó vestígios, ó premissas",

Dit l'Étranger parmi les sables, "toute chose au monde m'est nouvelle..." Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère.

VI

... Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre pour estimer les titres d'une belle comète; celui qui veille, entre deux guerres, à la pureté des grandes lentilles de cristal; celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies; celui qui laque en haute mer avec ses filles et ses bruns, et c'en était assez des cendres de la terre...

Celui qui flatte la démence aux grands hospices de craie bleue, et c'est Dimanche sur les seigles, à l'heure de grande cécité; celui qui monte aux orgues solitaires, à l'entrée des armées; celui qui rêve un jour d'étranges latomies, et c'est un peu après midi, à l'heure de grande viduité; celui qu'éveille en mer, sous le vent d'une île basse, le parfum de sécheresse d'une petite immortelle des sables; celui qui veille, dans les ports, aux bras des femmes d'autre race, et c'est un goût de vétiver dans le parfum d'aisselle de la nuit basse, et c'est un peu après minuit, à l'heure de grande opacité; celui, dans le sommeil, dont le souffle est relié au souffle de la mer, et au renversement de la marée voici qu'il se retourne sur sa couche comme un vaisseau change d'amures...

Celui qui marche sur la terre à la rencontre des grands lieux d'herbe; qui donne, sur sa route, consultation pour le traitement d'un très vieil arbre; celui qui monte aux tours de fer, après l'orage, pour éventer ce goût de crêpe sombre des feux de ronces en torêt; celui qui veille, en lieux stériles, au sort des grandes lignes télégraphiques...

Celui qui ouvre un compte en banque pour le recherches de l'esprit; celui qui entre au cirque de son oeuvre nouvelle dans une très grande animation de l'être, et, de trois jours, nul n'a regard sur son silence que sa mère, nul n'a l'accès de sa chambre que la plus vieille des servantes; celui qui mène aux sources sa monture sans y boire lui-même; celui qui rêve, aux selleries, d'un parfum plus ardent que celui de la cire...

Celui qui donne la hiérarchie aux grands offices du langage; celui à qui l'on montre, en très haut lieu, de grandes pierres lustrées par l'insistance de la flamme...

Ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire de mon chant.

Diz o Estrangeiro entre as areias, "toda coisa no mundo é nova para mim!..." E o nascimento de seu canto não lhe é menos estranho.

VI

... Aquele que erra, à meia-noite, pelas galerias de pedra para avaliar os méritos de um belo cometa; aquele que não dorme, entre duas guerras, vigiando com a pureza das grandes lentes de cristal; aquele que se levantou antes do dia para purificar as fontes, e é o fim das grandes epidemias; aquele que verte a laca em alto mar com suas filhas e noras, e isto era o que bastava das cinzas da terra...

Aquele que adula a demência nos grandes hospícios de calcário azul, e é domingo sobre o centeio, à hora da grande cegueira; aquele que sobe aos órgãos solitários, à entrada dos exércitos; aquele que sonha às vezes com estranhas minas de pedra, e é um pouco depois de meia-noite, hora de grande viuvez; aquele que desperta no mar, sob o vento de uma ilha baixa, ao perfume de segura da sempre-viva das areias; aquele que não dorme, nos portos, entre os braços de mulheres de outra raça, e há um gosto de vetiver no perfume de axila da noite baixa, e é um pouco depois de meia-noite, hora de grande opacidade; aquele que no sono respira ligado ao sopro do mar, e quando muda a maré se vira no leito como um barco muda o cordame...

Aquele que vai pela terra ao encontro dos grandes espaços de relva; aquele que dá, de passagem, consulta para o tratamento de uma árvore antiqüíssima; aquele que sobe às torres de ferro, depois da tempestade, para desfraldar ao vento esse sabor de crepe escuro das fogueiras de raízes da floresta; aquele que vela, em lugares áridos, pela sorte das grandes linhas telegráficas...

Aquele que abre uma conta no banco para as pesquisas do espírito; aquele que entra no circo de sua nova obra, com vivíssima exaltação do ser e por três dias ninguém, senão sua mãe, percebe seu silêncio e ninguém senão a velha ama tem acesso a seu quarto; aquele que leva às fontes sua cavalgada e ele mesmo não bebe; aquele que sonha, nas selarias, com um perfume mais ardente que o da cera...

Aquele que outorga hierarquia aos grandes ofícios da linguagem; aquele a quem se mostra, num lugar bem alto, grandes pedras polidas pela insistência da chama...

Esses são príncipes do exílio e não precisam do meu canto.

Le combat avec l'ange (1946)

N'y va pas
 Tout est combiné d'avance
 Le match est truqué
 Et quand il apparaîtra sur le ring
 Environné d'éclairs de magnésium
 Ils entonneront à tue-tête le TE DEUM
 Et avant même que tu te sois levé de ta chaise
 Ils te sonneront les cloches à toute volée
 Ils te jetteront à la figure
 L'éponge sacrée
 Et tu n'auras pas le temps de lui voler dans les plumes
 Ils se jetteront sur toi
 Et il te frappera au-dessous de la ceinture
 Et tu t'écrouleras
 Les bras stupidement en croix
 Dans la sciure
 Et jamais plus tu ne pourras faire l'amour.

O combate com o anjo

Não vás
 Tudo já foi combinado
 A luta é fraudulenta
 E quando ele aparecer no ringue
 Nimbado de relâmpagos de magnésio
 Eles entoarão aos berros o TE DEUM
 E antes que te levantes da cadeira
 Tocarão os sinos sem parar
 Jogarão no teu rosto
 A esponja sagrada
 E não terás tempo de voar-lhe nas penas
 Cairão sobre ti
 E ele te golpeará no baixo-ventre
 Desabarás
 Os braços estupidamente em cruz
 Na serragem
 E nunca mais poderás fazer amor.

A mi alma (1915)

Siempre tienes la rama preparada
para la rosa justa; andas alerta
siempre, el oído cálido en la puerta
de tu cuerpo, a la flecha inesperada.

Una onda no pasa de la nada,
que no se lleve de tu sombra abierta
la luz mejor. De noche, estás despierta
en tu estrella, a la vida desvelada.

Signo indeleble pones en las cosas.
Luego, tornada gloria de las cumbres,
revivirás en todo lo que sellas.

Tu rosa será norma de las rosas;
tu oír, de la armonía; de las lumbres,
tu pensar; tu velar, de las estrellas.

La luna blanca ... (1916)

La luna blanca quita al mar
el mar, y le da el mar. Con su belleza,
en un tranquilo y puro vencimiento,
hace que la verdad ya no lo sea,
y que sea verdad eterna y sola
lo que no lo era.

Sí.

¡Sencillez divina
que derrotas lo cierto y pones alma
nueva a lo verdadero!
¡Rosa no presentida, que quitara
a la rosa la rosa, que le diera
a la rosa la rosa!

A minha alma

Sempre tens o ramo preparado
para a rosa justa; andas alerta
sempre, o ouvido cálido à porta
de teu corpo, à flecha inesperada.

Onda alguma pode passar do nada,
sem que leve a luz mais pura de tua sombra
aberta. De noite, estás desperta
em tua estrela, à vida desvelada.

Pões nas coisas marcas indeléveis.
Depois, tornada glória nas alturas,
reviverás em tudo o que marcaste.

Tua rosa norma será de cada rosa;
da harmonia, teu ouvir; das luzes,
teu pensar e das estrelas, tua vigia.

A lua branca

A lua branca tira o mar
ao mar e lhe devolve o mar. Com sua beleza,
na mais tranqüila e calma das vitórias,
despoja o verdadeiro da verdade,
e torna eterna e única verdade
aquilo que não era.

Sim.

Divina singeleza
que derrotas o certo e alma nova
dás ao verdadeiro!
Rosa imprevista, que tirasse
a rosa à rosa, e que devolvesse
à rosa a rosa!

Se va la noche, negro toro
—plena carne de luto, de espanto y de misterio—;
que ha bramado terrible, imensamente,
al temor sudoroso de todos los caídos;
y el día viene, niño fresco,
pidiendo confianza, amor y risa

—niño que, allá muy lejos,
en los arcanos donde
se encuentran los comienzos con los fines,
ha jugado un momento,
por no sé qué pradera
de luz y sombra,
con el toro que huía.

Afasta-se a noite, negro touro
— carne espessa de luto, de espanto e de mistério —;
que bramiu terrível, imensamente,
ao temor suarento de todos os caídos;
e vem o dia, criança florida,
pedindo confiança, amor e sorriso,

— criança que, na distância,
nos arcanos onde
o princípio se encontra com o fim,
brincou por um momento,
não sei em que prados
de luz e sombra,
com o touro que fugia.

El grito (1921)

La elipse de un grito
va de monte
a monte.

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones)

¡Ay!

El silencio (1921)

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

O grito

A elipse de um grito
vai de monte
em monte.

Visto do olival
será um negro arco-íris
sobre a noite azul.

Ai!

Como um arco de viola
o grito fez vibrar
longas cordas do vento.

Ai!

(A gente das grutas
assoma seus candieiros)

Ai!

O silêncio

Ouve, filho meu, o silêncio.
É um silêncio ondulado,
um silêncio,
onde ecos e vales escorregam
e que inclina as frentes
para o chão.

Malagueña (1921)

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

Canción (1921)

Por las ramas del laurel
van dos palomas oscuras.
La una era el sol,
la otra la luna.
Vecinitas, les dije,
¿dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol.
En mi garganta, dijo la luna.
Y yo que estaba caminando
con la tierra a la cintura
vi dos águilas de mármol
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.
Aguilitas, les dije,

Malagueña

A morte
entra e sai
da taberna.

Passam cavalos negros
gente sinistra
pelos fundos caminhos
da guitarra.

E há um cheiro de sal
e de sangue de fêmea
nos nardos febris
das areias.

A morte
entra e sai
e sai e entra
a morte
da taberna.

Canção

Pelos ramos do loureiro
voam duas pombas escuras.
Uma era o sol,
outra, a lua.
Companheirinhas, lhes disse,
que é da minha sepultura?
Disse o sol: em minha cauda.
Em minha garganta, disse a lua.
E eu que estava caminhando
com terra pela cintura
encontrei duas águias de mármore
e uma menina toda nua.
Uma águia era a outra
e a menina era nenhuma.
Aguiazinhas, eu lhes disse,

¿dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol.
En mi garganta, dijo la luna.
Por las ramas del cerezo
vi dos palomas desnudas,
la una era la otra,
y las dos eran ninguna.

Canción de jinete (1924)

Córdoba.
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.

Muerte (1935)

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!

que é da minha sepultura?
O sol disse: em minha cauda.
Em minha garganta, disse a lua.
Nos ramos da cerejeira
encontrei duas pombas nuas,
uma era a outra,
e as duas eram nenhuma.

Canção do cavaleiro

Córdoba.
Distante e só.

Cavalo negro, lua grande,
em meu alforje, azeitonas.
Ainda que saiba os caminhos
nunca chegarei a Córdoba.

Pela planície, pelo vento,
cavalo negro, lua rubra.
A morte está me fitando
das altas torres de Córdoba.

Ai, que caminho tão longo!
Ai, que cavalo valente!
Ai, que a morte já me aguarda
antes de chegar a Córdoba!

Córdoba.
Distante e só.

Morte

Que esforço!
Que esforço do cavalo para ser cachorro!
Que esforço do cachorro para ser um pássaro!
Que esforço do pássaro para ser abelha!

¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
 Y el caballo,
 ¡qué flecha aguda exprime de la rosa!
 ¡qué rosa gris levanta de su belfo!
 Y la rosa,
 ¡qué rebaño de luces y alaridos
 ata en el vivo azúcar de su tronco!
 Y el azúcar,
 ¡qué puñalitos sueña en su vigilia!
 y los puñales,
 ¡qué luna sin establos, qué desnudos!,
 piel eterna y rubor, andan buscando.
 Y yo, por los aleros,
 ¡qué serafín de llamas busco y soy!
 Pero el arco de yeso,
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
 sin esfuerzo.

Alma ausente (1935)

No te conoce el toro ni la higuera,
 ni caballos ni hormigas de tu casa.
 No te conoce el niño ni la tarde
 porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
 ni el raso negro donde te destrozas.
 No te conoce tu recuerdo mudo
 porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas
 uva de niebla y montes agrupados.
 Pero nadie querrá mirar tus ojos
 porque te has muerto para siempre,

Porque te has muerto para siempre,
 como todos los muertos de la Tierra,
 como todos los muertos que se olvidan
 en un montón de perros apagados.

Que esforço da abelha para ser cavalo!
 E o cavalo,
 que flecha aguda exprime de uma rosa!
 Que rosa cinzenta ergue seu focinho!
 E a rosa,
 que rebanho de luzes, alaridos
 ata no vivo açúcar de seu tronco!
 E o açúcar,
 que punhaizinhos sonha em sua vigília!
 E os punhais,
 tão nus, que lua sem estábulos!
 Pele eterna e rubor andam buscando.
 E eu, pelos beirais,
 que serafim de chamas busco e sou!
 Mas o arco de gesso,
 como é grande, invisível, diminuto!
 sem esforço.

Alma ausente

Não te conhece o touro nem a figueira,
 nem cavalos nem formigas de tua casa.
 Não te conhece a criança nem a tarde
 porque morreste para sempre.

Não te conhece o dorso desta pedra,
 nem o negro cetim onde te afliges.
 Não te conhece tua lembrança muda
 porque morreste para sempre.

O outono virá com os seus búzios
 uva de névoa e montes agrupados.
 Mas ninguém desejará olhar teus olhos
 porque morreste para sempre,

Porque morreste para sempre,
 como todos os mortos da Terra,
 como todos os mortos esquecidos
 num montão de cães exterminados.

No te conoce nadie. No: Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Este es el prólogo (1935)
(Fragmentos)

.

Un libro de poesías
es el otoño muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas.

.

El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.

Sabe que los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por ellos en calma.

.

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Ninguém mais te conhece. Mas eu te canto.
Eu canto para breve teu perfil, tua graça.
A madurez insigne do teu pensamento.
Tua apetência de morte e o gosto de sua boca.
A tristeza que sentiu tua intrépida alegria.

Tardará muito a nascer, se é que nasce,
um andaluz tão claro, tão rico de aventura.
Eu canto sua elegância com palavras que lamentam
e recordo uma brisa triste entre oliveiras.

Este é o prólogo
(Fragmentos)

.

Um livro de poesias
é o outono morto:
os versos são folhas
negras em terras brancas.

.

O poeta compreende
todo o incomprensível,
e às coisas que se odeiam
ele chama: amigas.

Sabe que as sendas
são todas impossíveis,
e por isso de noite
as percorre, sereno.

.

Poesia é amargura,
mel celeste que mana
da colméia invisível
que as almas fabricam.

Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.

.

Livros doces de versos
são os astros que passam
pelo mudo silêncio
ao reino do Nada,
escrevendo no céu
suas estrofes de prata.

.

Nota: As duas poesias aqui citadas ("El Grito" e "El Silencio"), analisadas acima, às p. 170 e 174, imitam um tipo do "Cante jondo" (canções ciganas do sul da Espanha) e, precisamente, a *siguriya* que, segundo a descrição do próprio Garcia Lorca, começa com um "grito terrível", ao qual segue um "silêncio impressionante". Cf. García Lorca, 442, p. 1538 e ss.

Si mi voz... (1924)

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.

¡O mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!

El ángel (1927)

Dándose contra los quicios,
contra los árboles.

La luz no le ve, ni el viento,
ni los cristales.

Ya, ni los cristales.

No conoce las ciudades.

No las recuerda.

Va muerto.

Muerto de pie, por las calles.

No le preguntéis. ¡Prendedle!
No, dejadle.

Sin ojos, sin voz, sin sombra.
Ya, sin sombra.

Invisible para el mundo,
para nadie.

Se minha voz...

Se minha voz morrer na terra,
levai-a perto do mar
e deixai-a junto à margem.

Levai-a perto do mar
e nomeai-a comandante
de um barco branco de guerra.

O minha voz condecorada
com a insignia marinheira:
sobre o peito uma âncora
sobre a âncora uma estrela
sobre a estrela o largo vento
e sobre o vento o velame!

O anjo

Batendo-se contra as portas,
contra as árvores.

Não o vê a luz, nem o vento,
nem os cristais.

Sim, nem os cristais.

Não conhece as cidades.

Não as recorda.

Vai morto.

Morto de pé, pelas ruas.

Não o interrogueis. Prendei-o!
Não, melhor deixá-lo.

Sem olhos, sem voz, sem sombra.
Sim, sem sombra.

Invisível para o mundo,
para ninguém.

Se equivocó la paloma.

Se equivocaba.

Por ir al norte, fue al sur.

Creyó que el trigo era agua.

Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo;

que la noche, la mañana.

Se equivocaba.

Que las estrellas, rocío;

que la calor, la nevada.

Se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa;

que tu corazón, su casa.

Se equivocaba.

(Ella se durmió en la orilla.

Tú, en la cumbre de una rama.)

Enganou-se a pomba.

Se enganava.

Para ir ao norte, foi para o sul.

Acreditou que o trigo era água.

Se enganava.

Acreditou que o mar era o céu;

e a noite, a manhã.

Se enganava.

Que as estrelas eram rócio;

e o calor, nevada.

Se enganava.

Que tua saia era blusa;

teu coração, sua casa.

Se enganava.

(Ela adormeceu na margem.

Tu, no alto de um ramo.)

Insomnio (1930)

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
 Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
 y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
 Tú por tu sueño y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
 te me encierran, recluyen, roban. Hielo
 cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
 que alcance hasta ti las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
 — cauce fiel de abandono, línea pura —,
 tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
 yo insomne, loco, en los acantilados,
 las naves por el mar, tú por tu sueño.

Callar (1951)

Callar, callar. No callo porque quiero,
 callo porque la pena se me impone,
 para que la palabra no destrone
 mi más hondo silencio verdadero.

Reina el silencio, el obrador austero
 que un puente entre dos músicas compone,
 para que el labio emudecido entone
 hacia dentro, hasta el pozo, el salmo entero.

Insônia

Tu e teu sonho nu. Nem mesmo o sabes.
 Dormes. Não. Não sabes. Eu, velando,
 e tu, inocente, dormes sob o céu.
 Tu por teu sonho e as naves pelo mar.

Em cárceres de espaço, aéreas chaves
 me encerram, enclausuram, roubam-te de mim.
 Gelo, cristal do ar em folhas múltiplas. Não. Não há
 vôo algum que alcance para ti as asas dos meus pássaros.

Saber que dormes, tu, certa, segura
 — leito fiel de abandono, linha pura —,
 tão perto de meus braços amarrados.

Que pavorosa escravidão de islenho,
 eu insone, louco, nos penhascos,
 as naves pelo mar, tu por teu sonho.

Calar

Calar, calar. Não silencio porque quero,
 silencio porque a pena se me impõe,
 para que a palavra não destrone
 meu mais fundo silêncio verdadeiro.

Reina o silêncio, esse operário austero
 que uma ponte entre duas músicas compõe,
 para que o lábio emudecido entoe
 para dentro, até o poço, o salmo inteiro.

Yo bien quisiera abrir al sello el borde,
desligar a las aves del acorde
y en volador arpegio darles cielo,

si no temiera que al soltar mi rama
en vez del dulce cántico del celo
sonara la palabra que no ama.

Eu bem quisera abrir o lacre da beirada
e do acorde desligar os pássaros,
dando-lhes céu no harpejo alado,

se não temesse que ao soltar meu ramo
em vez do suave cântico harmonioso
soasse a vã palavra que não ama.

Los nombres (1950)

Albor. El horizonte
 Entreabre sus pestañas
 Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
 Están sobre la pátina

De las cosas. La rosa
 Se llama todavía
 Hoy rosa, y la memoria
 de su tránsito, prisa.

Prisa de vivir más.
 ¡A largo amor nos alce
 Esa pujanza agraz
 Del Instante, tan ágil

Que en llegando a su meta
 Corre a imponer Despues!
 ¡Alerta, alerta, alerta,
 Yo seré, yo seré!

¿Y las rosas? Pestañas
 Cerradas: horizonte
 Final. ¿Acaso nada?
 Pero quedan los nombres.

Perfección del círculo (versión de 1950)

Con misterio acaban
 En filos de cima,
 Sujeta a una línea
 Fiel a la mirada,

Os nomes

Alvor. O horizonte
 Entreabre os cílios
 E começa a ver. O quê? Nomes.
 Estão sobre a pátina

Das coisas. A rosa
 Ainda se chama
 Rosa, e a memória
 de seu trânsito, pressa.

Pressa de viver mais.
 A longo amor nos alce
 Esse ácido vigor
 Do Instante, tão ágil

Que chegando à sua meta
 Logo impõe Depois!
 Alerta, alerta, alerta,
 Eu serei, eu serei!

E as rosas? Cílios
 Cerrados: horizonte
 Final. Talvez mais nada?
 Mas os nomes ficam.

Perfeição do círculo

Com mistério terminam
 Em fios de cima,
 Sujeito a uma linha
 Fiel ao olhar,

Los claros, amables
Muros de un misterio,
Invisible dentro
Del bloque del aire.

Su luz es divina:
Misterio sin sombra.
La sombra desdobra
Viles mascarillas.

Misterio perfecto,
Perfección del círculo,
Círculo del circo,
Secreto del cielo.

Misteriosamente
Refulge y se cela.
— ¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?
— Misteriosamente...

Los Amantes (versión de 1950)

Tallos. Soledades
Ligeras. ¿Balcones
En volandas? — Montes,
Bosques, aves, aires.

Tanto, tanto espacio
Ciñe de presencia
Móvil de planeta
Los tercios abrazos.

¡Gozos, masas, gozos,
masas, plenitud,
Atónita luz
Y rojos absortos!

¿Y el día? — Lo plano
Del cristal. La estancia
Se ahonda, callada.
Balcones en blanco.

Os claros, amáveis
Muros de um mistério,
Invisível dentro
Do bloco de ar.

Sua luz é divina:
Mistério sem sombra.
A sombra desdobra
Máscaras mesquinhas.

Mistério perfeito,
Perfeição do círculo,
Círculo do circo,
segredo do céu.

Misteriosamente
Refulge e se oculta.
— Quem? Deus? O poema?
— Misteriosamente...

Os Amantes

Caules. Leves
Solidões. Suspensos
Balcões? — Montes,
Bosques, ares, pássaros.

Tanto, tanto espaço
Cinge de presença
Móvel de planeta
Abraços pertinazes.

Delícias, corpos, delícias,
Corpos, plenitude,
Antônita luz
E vermelhos absortos!

E o dia? — o plano
Do cristal. O quarto
Calado se aprofunda.
Balcões em branco.

Sólo, Amor, tú mismo,
Tumba. Nada, nadie,
Tumba. Nada, nadie,
Pero... — ¿Tú conmigo?

Noche de luna (sin desenlace) (1950)

Altitud veladora:
Descienden ya vigías
Por tanta luz de luna.

¡Astral candor del mar!
Los plumajes del frío
Tensamente se ciernen.

Y, planicie, la espera:
Callada se difunde
La expectación de espuma.

¡Ah! ¿Por fin? Desde el fondo
Los sueños de las algas
A la noche iluminan.

Voluntad de lo leve:
Adorables arenas
Exigen gracia al viento.

¡Ascension a lo blanco!
Los muertos más profundos,
Aire en el aire, van.

Difficil delgadez:
¿Busca el mundo una blanca,
Total, perenne ausencia?

Só, Amor, tu mesmo,
Túmulo. Nada, ninguém,
Túmulo. Nada, ninguém,
Mas... — Tu comigo?

Noite de lua (sem desfecho)

Altura vigilante:
Descem os vigias
Por tanta luz de lua.

Astral candor do mar!
As plumagens do frio
Pairam tensamente.

E, planície, a espera:
Calada se difunde
A expectação da espuma.

Ah! Por fim? Do fundo
Os sonhos das algas
Iluminam a noite.

Vontade do leve:
Adoráveis areias
Impõem ao vento a graça.

Ascensão ao branco!
Ar no ar seguem
Os mortos mais profundos.

Ardua delgadeza:
Busca o mundo branca,
Total, perene ausência?

Vida (1933)

Un pájaro de papel en el pecho
 dice que el tiempo de los besos no ha llegado;
 vivir, vivir, el sol cruje invisible,
 besos o pájaros, tarde o pronto o nunca.
 Para morir basta un ruidillo,
 el de otro corazón al callarse,
 o ese regazo ajeno que en la tierra
 es un navío dorado para los pelos rubios.
 Cabeza dolorida, sienes de oro, sol que va a ponerse;
 aquí en la sombra sueño con un río,
 juncos de verde sangre que ahora nace,
 sueño apoyado en ti calor o vida.

El Sol (antes de 1943)

Leve, ingrávida, apenas,
 la sandalia. Pisadas
 sin carne. Diosa sola,
 demanda a un mundo planta
 para su cuerpo, arriba
 solar. No cabellera
 digáis; cabello ardiente.
 Decid sandalia, leve
 pisada; decid solo
 no tierra, grana dulce
 que cruje a ese destello,
 tan suave que la adora
 cuando la pisa. ¡Oh, siente
 tu luz, tu grave tacto
 solar! Aquí, sintiéndote,
 la tierra es cielo. Y brilla.

Vida

Um pássaro de papel no peito
 diz que o tempo dos beijos ainda não chegou;
 viver, viver, o sol range invisível,
 beijos ou pássaros, logo, tarde ou nunca.
 Para morrer basta um leve ruído,
 o de outro coração ao silenciar,
 ou esse regaço alheio que na terra
 é um navio dourado para os cabelos louros.
 Cabeça dolorida, têmporas de ouro, sol no ocaso;
 aqui na sombra sonho com um rio,
 juncos de verde sangue nascendo agora,
 sonho apoiado em ti calor ou vida.

O Sol

Leve, sem dentro, apenas,
 a sandália. Passos
 sem carne. Deusa só,
 pede a um mundo planta
 para seu corpo, em cima
 solar. Dizei,
 não cabeleira: cabelo ardente.
 Dizei sandália, leve
 passo; dizei só
 não terra, grama suave
 que estala a esse fulgor,
 tão branda que a adora
 quando pisada. Oh, sente
 tua luz, teu grave tato
 solar! Aqui, sentindo-te,
 a terra é céu. E esplende.

L'isola (1925)

A una proda ove sera era perenne
 Di anziane selve assortite, scese,
 E s'inoltrò
 E lo richiamò rumore di penne
 Ch'erasi sciolto dallo stridulo
 Batticuore dell'acqua torrida,
 E una larva (languiva
 E rifioriva) vide;
 Ritornato a salire vide
 Ch'era una ninfa e dormiva
 Ritta abbracciata a un olmo.
 In sé da simulacro a fiamma vera
 Errando, guinse a un prato ove
 L'ombra negli occhi s'addensava
 Delle vergini come
 Sera appiè degli ulivi;
 Distillavano i rami
 Una pioggia pigra di dardi,
 Qua pecore s'erano appisolate
 Sotto il liscio tepore,
 Altre brucavano
 La coltre luminosa;
 Le mani del pastore erano un vetro
 Levigato di fioca febbre.

Nascita d'Aurora (1925)

Nel suo docile manto e nell'aureola,
 Dal seno, fuggitiva,
 deridendo, e pare inviti,
 Un fiore di pallida brace
 Si toglie e getta, la nubile notte.

A Ilha

Numa orla onde era perene a tarde
 De selvas antigas, acesas, absortas,
 Se adentrou
 E súbito ouviu rumor de plumas
 Que se soltara do estrídulo
 Pulsar das águas tórridas,
 E um espetro (enlanguescia
 E refloria) viu;
 Ao retornar viu
 Que era uma ninfa: dormia
 De pé abraçada a um olmo.
 Em si de simulacro a chama verdadeira
 Errando chegou a um prado onde
 A sombra nos olhos se adensava
 Das virgens como
 A tarde ao pé das oliveiras;
 Destilavam os ramos
 Uma preguiçosa chuva de dardos,
 Aqui ovelhas haviam dormitado
 Sob o liso tepor,
 Desfolhavam outras
 A alfombra luminosa;
 Eram as mãos do pastor vidros
 Polidos de uma débil febre.

Nascimento da Aurora

Em seu dócil manto e na auréola,
 Do seio, fuggitiva,
 Zombando, parece convidar
 Uma flor de pálida brasa;
 Livra-se e atira a núbil noite.

E l'ora che disgiunge il primo chiaro
Dall'ultimo tremore.
Del cielo all'orlo, il gorgo livida apre.

Con dita smeraldine
Ambigui moti tessono
Un lino.

El d'oro le ombre, tacitando alacri
Inconsapevoli sospiri,
I solchi mutano in labili rivi.

Canto (1932)

Rivedo la tua bocca lenta
(Il mare le va incontro delle notti)
E la cavalla delle reni
In agonia caderti
Nelle mie braccia che cantavano,
E riportarti un sonno
Al colorito e a nuove morti.

E la crudele solitudine
Che in sé ciascuno scopre, se ama,
Ora tomba infinita,
Da te mi divide per sempre.

Cara, lontana come in uno specchio...

Hora que separa o clarão primeiro
Do último tremor.
Na orla do céu o sorvedouro abre, lívida.

Com dedos de esmeralda
Ambíguos movimentos
Tecem linhos.

E de ouro as sombras, silenciando álares
Inconscientes suspiros,
Transformam sulcos em lábeis rios.

Canto

Revejo tua boca lenta
(O mar vai ao seu encontro pelas noites)
E a égua de teus flancos
Em agonia lançar-se
Em meus braços cantantes,
E doar-te um sono
Ao colorido e a novas mortes.

E a solidão amarga
De quem a encontra em si, quando ama,
Tomba agora infinita,
E de ti me aparta para sempre.

Cara, distante, como num espelho...

Altro effetto di luna (1934)

La trama del carrubo che si profila
nuda contro l'azzurro sonnolento,
il suono delle voci, la trafila
delle dita d'argento sulle soglie,

la piuma che s'invischia, un trepestío
sul molo che si scioglie
e la feluca già ripiega il volo
con le vele dimesse come spoglie

Addii... (1939)

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!

— Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? —

Outro efeito de lua

A trama de alfarrobeira perfilada
nua contra o sonolento azul,
o som das vozes, a fileira
dos dedos de prata nos limiares,

a pluma que se enreda, um pisotear
no molhe que se distancia
e a falua já recolhe o vôo,
as velas abaixadas qual despojos.

Adeuses...

Adeuses, assobios no escuro, acenos, tosses
e portinholas fechadas. É hora. Talvez
os automóveis têm razão. Como parecem
emurados, vistos dos corredores!

— Tu também emprestas à rouca
litania do teu rápido esta horrível
e fiel cadência de carioca? —

Antico inverno (1942)

Desiderio delle tue mani chiare
nella penombra della fiamma:
sapevano di rovere e di rose;
di morte. Antico inverno.

Cercavano il miglio gli uccelli
ed erano subito di neve;
così le parole.
Un po' di sole, una raggera d'angelo,
e poi la nebbia; e gli alberi,
e noi fatti d'aria al mattino.

Ora che sale il giorno (1924)

Finita è la notte e la luna
si scioglie lenta nel sereno,
tramonta nei canali.

E così vivo settembre in questa terra
di pianura, i prati sono verdi
come nelle valli del sud a primavera.
Ho lasciato i compagni,
ho nascosto il cuore dentro le vecchie mura,
per restare solo a ricordarti.

Come sei più lontana della luna,
ora che sale il giorno
e sulle pietre batte il piede dei cavalli!

Antigo inverno

Nostalgia de tuas mãos claras
na penumbra da chama:
sabiam de robles e de rosas;
de morte. Antigo inverno.

Milho buscavam os pássaros
e subito eram de neve;
assim as palavras.
Um pouco de sol, auréola de anjo,
depois a névoa; e as árvores,
e nós, feitos de ar pela manhã.

Agora que vem o dia

Finda é a noite e a lua
desata-se lenta no sereno,
se esconde nos canais.

Tão vivo é setembro nesta terra
de planura, e verdes os prados
como nos vales do sul a primavera.
Deixei os amigos,
o coração escondi atrás de velhos muros,
para ficar só e recordar-te.

És mais distante do que a lua,
agora que o dia irrompe
e batem nas pedras cascos de cavalos!

The waste land (1922)
(Fragmentos)

I. The burial of the dead

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
"Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch."
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or you shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

.

Terra estéril
(Fragmentos)

I. O enterro dos mortos

Abril é o mais cruel dos meses, gerando
Lilases na terra morta, misturando
Memória e desejo, despertando
Raízes tórpidas com chuva de primavera.
O inverno mantém-nos aquecidos, cobrindo
A terra de neve entorpecida, nutrindo
Uma pequena vida com tubérculos ressequidos.
O verão surpreendeu-nos sobre o Starnbergersee
Com uma chuvarada; paramos na colunata,
E prosseguimos à luz do sol até o Hofgarten,
E bebemos café e conversamos uma hora.
"Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch."
E quando éramos crianças, estando em casa do arquiduque,
Meu primo, ele me levou em seu trenó,
E eu tive medo. Ele disse, Marie,
Marie, segura firme. E lá fomos.
Nas montanhas você sente-se livre.
Eu leio quase a noite inteira, e no inverno viajo para o sul.

Que raízes se agarram, que ramos vicejam
Neste entulho de pedras? Filho do homem,
Não podes dizê-lo nem adivinhar, pois o que sabes
É somente um punhado de imagens quebradas, onde bate o sol,
E a árvore seca não dá refúgio, nem o grilo, trégua,
Nem a pedra seca ruído de água. Somente
Há sombra sob esta rocha vermelha
(Vem abrigar-te à sombra desta rocha vermelha),
E eu te mostrarei algo diverso de tua
Sombra, seguindo-te ao amanhecer
Ou de tua sombra, correndo de tarde ao teu encontro;
Eu te mostrarei o medo num punhado de pó.

.

III. The fire sermon

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors,
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...

Four quartets

Burnt Norton (1936)
(Fragmentos)

V

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
Not the stillness of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now. Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,

III. O sermão do fogo

Rompeu-se a tenda do rio: os últimos dedos da folhagem
Se agarram e mergulham na margem úmida. O vento
Percorre a terra escura, inaudito. As ninfas se foram.
Corre suavemente, doce Tâmis, até que eu finde esta canção.
O rio não arrasta mais papéis de sanduíche, garrafas vazias,
Caixas de papelão, lenços de seda, pontas de cigarro
Ou quaisquer testemunhos das noites de verão. As ninfas se foram.
E seus amigos, herdeiros ociosos dos magnatas da cidade,
Também partiram sem deixar recado.
Sento-me às margens do Leman e não contenho as lágrimas...

Quatro Quartetos

Burnt Norton
(Fragmentos)

V

As palavras se movem, move-se a música
Apenas no tempo; mas aquilo que apenas vive
Apenas pode morrer. A palavra, findo o discurso,
Chega ao silêncio. Apenas pela forma, pela norma,
Palavras ou música chegam ao repouso
Como um vaso chinês, movendo-se
Perpetuamente em seu repouso.
Não o repouso do violino, enquanto a nota perdura,
Não somente isto, mas a coexistência,
Ou digamos que o fim precede o início,
E o fim e o início sempre lá estiveram,
Antes do início e depois do fim.
E tudo é sempre agora. As palavras se distendem,
Estalam e às vezes se rompem, sob o peso,
Sob a tensão, deslisam, resvalam, perecem,
Corrompem-se na imprecisão, mudam de lugar,

Will not stay still. Shrieking voices
Scolding, mocking, or merely chattering,
Always assail them. The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation,
The crying shadow in the funeral dance,
The loud lament of the disconsolate chimera.

Recusam-se à quietude. Vozes agudas,
Ameaçadoras, trocistas, ou apenas loquazes
Assaltam-nas sem cessar. A Palavra no deserto
É atacada pelas vozes da tentação,
A lastimosa sombra na dança fúnebre,
O lamento ruidoso da desconsolada quimera.

Ach, das ferne Land — (1945)

Ach, das ferne Land,
 wo das Herzzerreissende
 auf runden Kiesel
 oder Schilffläche libellenflüchtig
 anmurmelt,
 auch der Mond
 verschlagenen Lichts
 — halb Reif, halb Ährenweiss —
 den Doppelgrund der Nacht
 so tröstlich anhebt —

ach, das ferne Land,
 wo vom Schimmer der Seen
 die Hügel warm sind,
 zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht,
 von Pittsburg trug sie der "Duilio" heim,
 alle Kriegsschiffe, auch die englischen, flaggten halbmast,
 als er Gibraltar passierte —

dort Selbstgespräche
 ohne Beziehung auf Nahes,
 Selbstgefühle
 frühe Mechanismen,
 Totemfragmente
 in die weiche Luft —
 etwas Rosinenbrot im Rock —
 so fallen die Tage,
 bis der Ast am Himmel steht,
 auf dem die Vögel einruhn
 nach langem Flug.

Ah, o país distante

Ah, o país distante,
 onde aquilo que desgarrá o coração
 sobre seixos redondos
 ou sobre juncos, como libélulas frementes
 murmura,
 e a lua
 de luz astuta
 — metade madura, metade branca de espigas —
 ergue, tão consoladora,
 o duplo fundo da noite —

ah, o país distante,
 onde o fulgor dos lagos
 aquece as colinas,
 por exemplo Asolo, onde repousa a Duse;
 todos os navios de guerra, mesmo os ingleses,
 baixaram as bandeiras quando "Duilio" passou por Gibraltar,
 trazendo-a de Pittsburg, de volta —

lá, monólogos
 sem relação com o que é próximo,
 sentimentos íntimos
 precoces mecanismos,
 fragmentos de tótem
 no ar brando —
 um pouco de pão doce na jaqueta —
 assim passam os dias,
 até que depois de um longo vôo
 os pássaros possam pousar
 perto do céu, num ramo.

Welle der Nacht (1943)

Welle der Nacht—, Meerwidder und Delphine
mit Hyacinthos' leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
weh'n um den leeren istrischen Palast.

Welle der Nacht—, zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weisse Perle rollt zurück ins Meer.

Bilder (1948)

Siehst du auf Bildern in den Galerien
verkrümmte Rücken, graue Mäuler, Falten
anstössiger gedunsener Alten,
die schon wie Leichen durch die Ding zieh'n,

Brüchige Felle, Stoppeln, käsiger Bart,
blutunterflossenes Fett von Fuselräuschen,
gewandt, für Korn zu prellen und zu täuschen,
den Stummel fischend und im Tuch verwahrt;

Ein Lebensabend, reichliches Dekor,
Reichtum an Unflat, Lumpen, Pestilenzen,
ein Hochhinauf wechselnder Residenzen;
im Leihhaus tags und nachts im Abflussrohr,

Siehst du auf Bildern in den Galerien,
wie diese Alten für ihr Leben zahlten,
siehst du die Züge derer, die es malten,
du siehst den grossen Genius—, Ihn.

Vaga da noite

Vaga da noite —, arietes do mar e delfins
com o lastro ondulante e leve de Jacinto,
oleandros e travertinos flutuam
em torno dos palácios solitários de Istria.

Vaga da noite —, duas conchas gêmeas escolhidas,
arrastadas na maré, longe das rochas,
e então perdidos, púrpura e diadema,
a branca pérola é devolvida ao mar.

Quadros

Se vês nos quadros de certas galerias
focinhos cinzentos, costas deformadas, rugas
de velhos indecentes e balofos
que se arrastam entre as coisas, vivos cadáveres,

Pele quebradiça, barbas ralas e oleosas,
gordura injetada de bebedeiras ordinárias,
hábeis na trapaça e no logro para salvar seu grão,
pescando ninharias para guardar no lenço;

No ocaso da vida, decoração suntuosa,
Opulenta imundície, trapos, pestilência,
nível crescente das instáveis residências;
dia e noite no bueiro das casas de penhor.

Se vês nos quadros de certas galerias
como os velhos pagaram por tal vida,
se vês os traços daqueles que pintaram,
vês o grande autor e gênio: Ele.

Der Augenblick des Fensters (1955)

Jemand schüttert Licht
Aus dem Fenster.
Die Rosen der Luft
Blühen auf,
Und in der Strasse
Heben die Kinder beim Spiel
Dei Augen
Tauben naschen
Von seiner Süsse.
Die Mädchen werden schön
Un die Männer sanft
Von diesem Licht.
Aber ehe e in ihnen die anderen sagen,
Ist das Fenster von jemandem
Wieder geschlossen worden.

O momento da janela

Alguém despeja luz
Pela janela.
Florescem
As rosas do ar,
E na rua
Crianças que brincam
Erguem os olhos.
Pombas petiscam
Tal doçura.
Os homens tornam-se afáveis
As jovens belas
Desta luz.
Mas antes que as palavras sejam ditas
Alguém fecha de novo
A janela.

Genazzano (1955)

Genazzano am Abend
 Winterlich
 Gläsernes Klappern
 Der Eselschufe
 Steilauf die Bergstadt.
 Hier stand ich am Brunnen
 Hier wusch ich mein Brauthemd
 Hier wusch ich mein Totenhemd.
 Mein Gesicht lag weiss
 Unterm schwarzen Wasser
 Im wehenden Laub der Platanen.
 Meine Hände waren zwei Klumpen Eis
 Fünf Zapfen an jeder
 Die klirrten.

Genazzano

Genazzano de noite
 Invernais
 Vítreas matracas
 Dos cascos de asno
 Rumo à cidade montesa.
 Aqui parei junto à fonte
 Aqui lavei minha veste de esposa
 Aqui lavei minha veste de morte.
 Meu rosto jazia branco
 Sob a água negra
 Na folhagem flutuante dos plátanos.
 Minhas mãos eram blocos de gelo
 Cada qual com cinco sininhos
 Que tilintavam.

APÊNDICE II

Quatro Interpretações

Le langage des couleurs (1949)

Je vous connais couleurs des hommes et des femmes
 Fleurs fraîches fruits pourris halos décomposés
 Prismes musiciens brouillards fils de la nuit
 Couleurs et tout est vif qui m'ouvre grand les yeux
 Couleurs et tout est gris qui me donne à pleurer 5

Couleurs de la santé du désir de la peur
 Et la douceur d'aimer répond de l'avenir
 Couleurs crime et folie et révolte et courage
 Et la rire partout dénudant le bonheur
 Et parfois la raison qui nous vomit stupides 10

Et toujours la raison qui nous recrée sublimes
 Le battement du sang par les chemins du monde
 Couleurs le désespoir a beau creuser la nuit
 Les mystères noircir jusqu'à l'os l'insomnie
 Des rêves se font jour qui sont beauté bonté 15

D'un côté de mon cœur la misère subsiste
 De l'autre je vois clair j'espère et je m'irise
 Je reflète fertile un corps qui se prolonge
 Je lutte je suis ivre de lutter pour vivre
 Dans la clarté d'autrui j'érige ma victoire. 20

A linguagem das cores

Eu vos conheço cores de homens e de mulheres
 Flores frescas frutos podres halos desfeitos
 Prismas musicais e brumas filhas da noite
 Cores e tudo que é vivo me dilata a vista
 Cores e tudo é cinza que me faz chorar 5

Cores da saúde do desejo e do medo
 E o futuro garante a doçura de amar
 Cores crime e loucura revolta e bravura
 E o riso em toda parte desnudando o júbilo
 E às vezes a razão que nos vomita estúpidos 10

E sempre essa razão que nos recria esplêndidos
 O pulsar do sangue pelas vias do mundo
 Cores o desespero em vão escava à noite
 Mistério até os ossos enegrecer da insônia
 Sonhos irrompem que são formosos bondosos 15

Em parte do coração persiste a miséria
 Na outra sou lícido espero e me ilumino
 Eu revelo fértil um corpo que se estende
 Eu luto e bêbado de lutar pela vida
 Minha vitória erijo na limpidez de outros. 20

A poesia é composta de alexandrinos brancos. Todavia, estes são, de certo modo, convencionais apenas do ponto de vista numérico, enquanto os finais de verso permanecem livres, ou seja, não apresentam nenhuma alternância regular de terminações masculinas e femininas. Encontra-se, muito amiúde, figuras de som, como a aliteração (v. 1: *-connais couleurs*; v. 2: *fleurs fraîches fruits* etc.); a rima casual (v. 6 *peur* / v. 9 *bonheur*), as rimas internas (v. 6/7: *peur* / *douceur*; v. 19: *-ivre* / *vivre*), o mesmo início de sílaba em dois vocábulos de terminação igual (v. 15: *beauté bonté*). O elemento característico consiste tanto nestas figuras mesmas, como em sua apresentação de modo assimétrico, que parece ter algo de casual. Porém, a repetição da vogal *-i*, na última estrofe, não é casual e seu crescendo corresponde à ascensão triunfal das imagens. É evidente que se aspira a dar uma forma sintática não clara ou, pelo menos, insólita. A poesia começa com uma invocação, reconhecível no “vous”. Mas os versos seguintes contêm também invocações ou, apenas, menções? É difícil decidi-lo, exceto na última estrofe que, com suas frases curtas, abandona o estilo nominal das estrofes anteriores. Este estilo nominal, dominante nas três primeiras estrofes, fica, com seus elementos léxicos, à margem de qualquer conexão sintática apreensível. A ausência de tal conexão se observa, de modo particular, onde se crê perceber uma definição sintática e depois, a um exame mais atento, se fica incerto. Assim, no v. 8, o grupo “crime et folie” é um genitivo disfarçado de *couleurs*, quer dizer, uma analogia variada de “couleurs de la santé” (v. 6), ou um complexo independente? O verso 14 é uma elipse, porém, para ser completada consoante o v. 13 (“*les mystères ont beau noircir...*”), ou se trata de um infinito colocado de forma absoluta? Só com a ascensão triunfal da última estrofe a poesia se destaca da indeterminação sintática anterior. Exatamente como nas figuras sonoras, a substituição do elemento casual (de forma aparente) pelo elemento inequivocamente não casual corresponde à dinâmica ascendente da última estrofe, assim também a substituição da imprecisão sintática (intencional) pela precisão sintática responde a tal dinâmica.

Na verdade, a poesia trata de cores, porém, de tal forma, que apenas alguns dos objetos e fenômenos mencionados têm um valor cromático natural: flores, prismas (nos quais está contida a iluminação que só aparecerá mais tarde, no v. 17), noite, enegrecer (obscurer), claridade. Porém só se nomeia uma das cores concretas: o cinza, no v. 5. A audácia da poesia consiste em unir âmbitos de representação que, por sua natureza, não possuem qualquer valor cromático, com uma força geral de cor e, em verdade, mediante o uso, repetido seis vezes, do abstrato plural *couleurs*, que atua mais de forma acústica que óptica. Homens, mulheres, assombro, lágrimas, saúde, desejo, medo, crime, loucura, desespero adquirem categoria de cor. Pois toda a poesia se move assim em relacionamentos antinaturais, colocados livremente entre o mundo do humano e um mundo de cores entendido como categoria — uma “cromaticidade”, como talvez se pudesse chamá-la. Dentro de tais relações ocorre também o crescendo da última estrofe, onde esta “cromaticidade” se transforma em claridade, sustentado por aqueles muitos sons de “i” e pela limpidez sintática que agora aparece. A interpretação dos versos isolados encontra deliberadas dificuldades e o certo é deixar passar as palavras como tais e em suas associações. Um significado global está, de toda forma, presente, criado por aquelas relações e pela ascensão à luz.

Una Puerta (1950)

Entreabierta, la puerta.
 ¿A quién busca esa luz?
 Fluído el claroscuro. 3

Se trasluce, se esquiva
 —¿Para quién el silencio?—
 Un ámbito en clausura. 6

Llama, quizá promete
 La incógnita. Vislumbres.
 ¿A qué sol tal reposo? 9

Y el tránsito propone,
 Dirige por un aire
 Vacante, persuasivo. 12

Interior. Estos muros
 Encuadran bien la incógnita.
 ¿Aquí? Nogal, cristal. 15

Un silencio se aísla.
 ¿Familiar, muy urbano?
 Huele a rosa diaria. 18

Puerta cerrada: lejos.
 ¿Esta luz es destino?
 Entonces, frente a frente 21

Uma Porta

Entreaberta, uma porta.
 A quem busca essa luz?
 Fluente o claro-escuro. 3

Transparece e foge
 — Para quem o silêncio? —
 Um âmbito de clausura. 6

Chama, talvez promete
 A incógnita. Vislumbres.
 Pra que sol tal repouso? 9

E o trajeto propõe,
 Dirige por um ar
 Vazio e persuasivo. 12

Interior. As paredes
 Enquadram bem a incógnita.
 Aqui? Nogal, cristal. 15

Um silêncio se isola.
 Familiar, muito urbano?
 Cheira a uma rosa diária. 18

Porta fechada: longe.
 Esta luz é destino?
 Então, é face a face... 21

Duas das sete estrofes estão colocadas à direita, como se quisessem expressar-se em outro tom. Todavia, a forma expressiva permanece idêntica em todas as estrofes: uma escassez dominada por formas nominais, a mesma que se percebe na maioria das poesias de Guillén. O tema das estrofes são gradações de luz e espaço, este último formado por uma porta, por paredes e por um interior delimitado por estas. Mas a figuração humana se insinua na palavra "incógnita" que se repete duas vezes (vv. 8 e 14), a qual, no entanto, fortalece, mais que suaviza, a impressão geral de vazio humano. A poesia se acha o mais longe possível de toda e qualquer forma figurativa e nem quer, portanto, referir-se a nenhuma realidade figurável. Reduz o que se pode perceber de seu tema (espaço, luz etc.) a elementos incoerentes, cuja aparição ou não aparição permanece infundada. A tendência natural do leitor em chegar a uma interpretação unívoca é reprimida por tais incoerências e, mais ainda, por causa dos seis versos em forma interrogativa. O sentido destes versos interrogativos não é tanto uma pergunta mas, sim, a anulação de qualquer certeza. Assim, o resultado é que os versos interrogativos mantêm a poesia em suspenso, estendendo esta sensação de incerteza também aos outros versos. Portanto, mais como suposição que por compreensão, se poderia dizer: uma porta entreaberta logo se fecha, uma luz imprecisa penetra, do interior para o exterior ou vice-versa, uma árvore olha através de pressentimentos, vazio, silêncio, perfume, a vizinhança se torna distância e, nesta distância, nasce uma nova vizinhança (v. 21) — humana? Mas também se poderia dizer de outro modo e, justamente por esta possibilidade, se encontra o verdadeiro caráter da poesia: um sinal por meio da linguagem, sem que deixe claro o que a linguagem aponta, alcançando, porém, com sua manifestação fluente, um máximo de tensão.

Popolo (1919)

Fuggí il branco solo delle palme
e la luna
infinita su aride notti

La notte più chiusa
lugubre tartaruga
annaspa

5

Un colore non dura

La perla ebbra del dubbio
già sommuove l'aurora e
ai suoi piedi momentanei
la brace

10

Brulicano già gridi
d'un vento nuovo

Alveari nascono nei monti
di sperdute fanfare

15

Tornate antichi specchi
voi lembi celati d'acqua

E

mentre ormai taglienti
i virgulti dell'alta neve orlano
la vista consueta ai miei vecchi
nel chiaro calmo
s'allineano le vele

20

O Patria ogni tua età
s'è desta nel mio sangue

25

Sicura avanzi e canti
sopra un mare famelico

Povo

Fugiu o solitário rebanho das palmeiras
e a lua
infinita sobre áridas noites

A noite mais fechada
tartaruga lúgubre
se inquieta.

5

Uma cor não dura

A pérola ébria da dúvida
já subleva a aurora e
a seus momentâneos pés
a brasa

10

Já fervilham gritos
de um vento novo

Colméias nascem nos montes
de perdidas fanfarras

15

Voltei antigos espelhos
vossas bordas cobertas d'água

E

enquanto o agora cortante
orla as vergôntes da alta neve
à vista habitual de meus velhos
na clara calma
alinham-se as velas

20

Ó Pátria cada idade tua
desperta no meu sangue

25

Serena avanças e há cânticos
sobre um mar famélico

O título tem uma única conexão com o conteúdo da poesia, ou seja, com a "Pátria", do v. 24. Porém até mesmo esta conexão é apenas presumível, não oferecendo certeza alguma. Caso se atenha a esta conexão — cuja incerteza é seguramente intencional — então a poesia parece referir-se a um regresso do Oriente Médio à pátria. Pode-se sustentar verbalmente esta interpretação pela repulsa contida na forma pretérita *fuggí*, no v. 1, e no posterior desenvolvimento na forma presente da poesia; quanto ao conteúdo, pelo "solitário rebanho das palmeiras" (v. 1), pelo v. 16 ("voltei...") e pelo v. 21 ("meus velhos" = meus antepassados). Inconfundível é, porém, a intenção de converter algo de mais preciso, o meramente próprio da matéria-prima, em algo impreciso, permitindo que atue a sugestão libertadora em lugar da precisão. Deste modo, não se tem nenhum ponto de apoio seguro, nem de espaço, nem de coisas. Os acontecimentos temporais são, ao contrário, mais claros, isto é, explicáveis pelas gradações de luz. A poesia sem pontuação articula-se, sem dificuldade, quando se lê ou se escuta o poema em voz alta, numa série de frases breves, com a única exceção do período mais longo da oitava "estrofe" (vv. 18-23). A riqueza metafórica da poesia, que representa seu substrato poeticamente mais intenso, mostra vários tipos: metáfora predicativa nos vv. 5 e 16; metáforas de genitivo nos vv. 1, 8 e 20; o tipo, porém, que mais se sobressai é a metáfora absoluta nos vv. 14-15, quando os dois elementos (colméias, montes de perdas fanfarras) mostram apenas seu aspecto metafórico, porém não as coisas com as quais estão relacionadas. Comum a todas estas metáforas é, porém, o enorme espaço imaginativo que se estende ao máximo nos vv. 5-6 e 14-15. Provavelmente também se trata aqui da abolição da diferença entre o falar metafórico e o não metafórico (vide acima à p. 210) e da obtenção de efeitos estranhos, tanto semânticos como sonoros, mediante combinações de palavras nunca antes combinadas. Ainda assim, a poesia, além de todo o sentido enigmático, se unifica pelo arco de movimento em crescendo: primeiro, as palmeiras noturnas, por assim dizer, em fuga, depois a própria noite, mais adiante, o lento aclarar-se (v. *dubbio* = a luz incerta da madrugada), o acréscimo do vento matutino, por fim, a claridade, expressa também literalmente

(v. 22), o despertar — embora metafórico — no v. 25 e, no ápice do movimento, agora o cântico vitorioso sobre o mar apaixonado (vv. 26-27). Como ocorre tantas vezes na lírica moderna, esta poesia se decifra a partir de seus movimentos, tanto os das representações quanto os da mímica da linguagem.

Immer schweigender (1930)

Du in die letzten Reiche,
 du in das letzte Licht,
 ist es kein Licht ins bleiche
 starrende Angesicht,
 da sind die Tränen deine,
 da bist du dir entblösst,
 da ist der Gott, der eine
 der alle Qualen löst.

5

Aus unnennbaren Zeiten
 eine hat dich zerstört,
 Rufe, Lieder begleiten
 dich, am Wasser gehört,
 Trümmer tropischer Bäume,
 Wälder vom Grunde des Meer,
 grauendurchrauschte Räume
 treiben sie her.

10

Uralt war dein Verlangen
 uralt Sonne und Nacht,
 alles: Träume und Bangen
 in die Irre gedacht,
 immer endender, reiner
 du in Fernen gestuft,
 immer schweigender, keiner
 wartet und keiner ruft.

20

Sempre mais calada

Tu nos últimos reinos,
 tu na última luz,
 nenhuma luz no pálido
 rosto imóvel,
 eis tuas lágrimas,
 eis tu mesma de ti despojada,
 eis o Deus, aquele
 que desata todos os tormentos.

5

De tempos indizíveis
 alguém te destruiu,
 gritos, canções te acompanham
 ouvidas junto à água,
 destroços de árvores tropicais,
 selvas do fundo marinho,
 sussurrantes espaços de cinza
 para aqui se arrastam.

10

15

Antigo era teu anseio,
 antigos noite e sol,
 tudo: sonhos e temores
 da loucura oriundos,
 sempre findando, tu mais pura,
 afundando em distâncias,
 sempre mais calada, ninguém
 espera e ninguém chama.

20

Quando se lê, e ainda mais quando se escuta, esta poesia lembra uma cantiga e, como tal, é também sonora. O esquema métrico mantido em todo o poema (início do verso com uma sílaba tônica, e, com outras duas sílabas tônicas no interior do verso, no entanto, liberdade de escolha entre sílabas átonas mono — ou dissílabas) é o que sugere aquela lembrança, assim como o fazem as rimas cruzadas em todas as três estrofes. A única exceção, isto é, o v. 16, com apenas duas sílabas tônicas, não interrompe o caráter de canção. Este é tão forte que permite passar seu significado a um segundo plano. Porém, o significado, de difícil decifração, se realça ainda mais, a partir deste tom de canção. A dificuldade em sua decifração se apresenta sobretudo num procedimento sintático cujo elemento principal é a redução. Mas a redução de quê? A preposição “em” dos versos 1 e 2 é, por certo, uma preposição de direção, como se deduz do acusativo subsequente; falta, porém, o verbo correspondente. Nos versos 3-4, tem-se a mesma deficiência; ao mesmo tempo, parece tratar-se de uma oração condicional, mas não é seguida por aquele *dann* (“então”), que seria de se esperar, mas sim, pelo advérbio de lugar *da* (“aí”). No verso 12 da segunda estrofe, é difícil dizer quem é o sujeito que ouve e, ainda, quem é arrastado (v. 16), se as canções ou as selvas. Na terceira estrofe, falta a orientação do verso 18: trata-se de uma comparação ou, então, de uma equiparação (o desejo era tão antigo, como o são o sol e a noite) ou, talvez, de um grupo absoluto de palavras, que tem em comum com o verso precedente apenas a categoria “antiquíssimo”? A que se refere o v. 21 “findando” etc. —, qual o sujeito desta ação e daquilo que se segue? O genitivo *des Meer* “do mar” (“marinho”, v. 14), reconhecível, do ponto de vista formal apenas em parte, poderia ser entendido também como abreviação e não como consequência de uma coação da rima. Em Benn, é frequente este genitivo elíptico (por ex. 574, III, p. 413).

Ora, estas reduções sintáticas e a falta de clareza de relações são, em verdade, desconcertantes e escapam à qualidade esclarecedora normal das frases. Todavia, dos versos surgem sensações de dor, compreendidas no título — tomado do penúltimo verso que traduz resignação —, nos dois *letzt* (“últi-

mo”) do início e nos versos finais. Em adequação com o aca-nhamento lírico típico de Benn do período intermediário, as causas das sensações de dor permanecem não designadas. Estão presas a representações ou a partes de acontecimentos nos quais tom e evocações são mais essenciais que seus conteúdos. Com efeito, estas representações e fragmentos de acontecimentos estão isolados, não se sabe como eles possam vir relacionados entre si, enquanto se os considere como eventos objetivos. Até mesmo dentro de suas partes, já isoladas umas das outras, apresenta-se a mesma obscuridade de relações ou multiplicidade das possibilidades de relação, como na sintaxe. Por que aparece primeiro o Deus que desata todos os tormentos (vv. 7-8) e, depois, no final, não obstante, o isolamento silencioso? Não seria, antes, de se esperar uma evolução inversa? Porém, o abandono da evolução natural, lógica, ou de qualquer outra costureira é uma das características fundamentais do estilo interior de G. Benn; já fizemos referência a este estilo ao analisarmos a poesia “Chopin” (vide acima, p. 183). Outras questões: de onde vem este tempo destruidor e por que justamente ele destrói? (v. 10) Devem-se entender as “distâncias” (v. 22) metafórica — ou literalmente? E, afinal, quem é o tu de toda a poesia? Um eu que se dirige a si próprio, um tu real — deve-se, portanto, interpretar a poesia como monólogo ou como diálogo? Quem é que pensa *in die Irre* (“na loucura”; v. 20) —, os sonhos e a própria inquietude, o eu ou o tu?

Não é preciso, por certo, afirmar que a poesia, apesar de suas obscuridades determinadas pelo estilo, não vive sem compromisso. Suas reduções sintáticas e semânticas a livram não só do cotidiano do dizer e sentir, mas a conduzem a um terreno lingüístico e anímico, do qual já não quer retornar. Renunciou a facilidades lingüísticas e de conteúdo para ser, de modo completo, absoluto, o que gostaria de ser: sofrimento infundado, despedida, isolamento.

APÊNDICE III
Cronologia da Lírica Moderna

- 1759 Diderot inaugura os "Salons"
 1760(?) - 72 Diderot publica *Le Neveu de Rameau*
 1776 Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*
 1798 Novalis, *Fragmente*
 1801 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*
 1802 Nascimento de Victor Hugo
 1821 Nascimento de Baudelaire
 1827 Victor Hugo, *Préface de Cromwell*
 1840-1845 E. A. Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*
 1842 Nascimento de Mallarmé
 1845-1855 Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (edição completa em 1865)
 1846 Nascimento de Lautréamont, em Montevideo
 E. A. Poe, *A Philosophy of Composition*
 Baudelaire, *L'Art Romantique* (edição completa em 1868)
 1848 E. A. Poe, *The Poetic Principle*
 1854 Nascimento de Rimbaud
 G. de Nerval, *Chimères*
 Baudelaire inicia a tradução dos contos de E. A. Poe, que termina em 1865
 1855-1912 Pascoli
 1857 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*
 1862 Mallarmé escreve seus primeiros poemas
 1863-1870 Mallarmé ensina inglês nos Liceus de Tournon, Besançon e Avignon
 1864 Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*
 1865 Nascimento de Yeats, em Dublin
 1867-1916 Rubén Darío
 1867 Lautréamont muda-se para Paris
 Morte de Baudelaire
 1868-1869 Lautréamont, *Chants de Maldoror*
 1868-1933 Stefan George
 1869 Rimbaud começa a escrever
 Nascimento de Else Lasker-Schüler, em Elberfeld
 1870-1894 Mallarmé ensina em Paris
 1870 Morte de Lautréamont
 1871 Nascimento de Valéry e Proust
 Rimbaud, *Lettres d'un Voyant*

- 1874 Rimbaud abandona a atividade literária e começa sua vida errante
Mallarmé, *La Dernière Mode*
- 1874-1929 Hofmannstahl
- 1875 Nascimento de Rilke
- 1876 Manet pinta o retrato de Mallarmé
- 1880 Nascimento de Apollinaire
Rimbaud inicia sua viagem pela África
- 1881 Nascimento de J. R. Jiménez, em Moguer (Andaluzia)
- 1884 Verlaine, *Le Poètes Maudits* (estudos sobre Rimbaud, Mallarmé e outros poetas)
- 1885 Nascimento de Ezra Pound
Morte de Victor Hugo
- 1886 Nascimento de Benn, em Mansfeld
- 1887 Nascimento de Saint-John Perse e Trakl
Mallarmé, *Poésies* (escritas a partir de 1862)
- 1888 Nascimento de Ungaretti e T. S. Eliot
- 1889 Mallarmé traduz as poesias de E. A. Poe
Bergson, *Essai sur les Données Immediates de la Conscience*
Valéry escreve seus primeiros poemas e deixa de escrever entre 1897 e 1917
- 1891 Nascimento de Salinas
Valéry visita Mallarmé
Morte de Rimbaud
- 1892 Apogeu das reuniões literárias ("Mardis"), em casa de Mallarmé
- 1893 Nascimento de Jorge Guillén
- 1894 Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un Faune*
Mallarmé pronuncia várias conferências na Inglaterra e vai viver, aposentado, em Valvins
- 1895 Nascimento de Éluard
- 1896 Nascimento de Montale e Diego
Morte de Verlaine
- 1897 Mallarmé, *Divagations* (1864)
- 1898 Nascimento de V. Aleixandre
Mallarmé, *Poésies* (edição definitiva)
Apollinaire muda-se para Paris
Morte de Mallarmé
- 1899 Nascimento de García Lorca
- 1901 Nascimento de Quasimodo
- 1902 Nascimento de R. Alberti
- 1905 Apollinaire: início da amizade com Picasso
- 1908 Apollinaire, *L'enchanteur Pourrissant* (com o poema "Onirocritique")

- 1909 Marinetti, *Manifesto futurista*
- 1910 Início do apogeu do movimento expressionista (aproximadamente até 1920)
- 1911 Saint-John Perse, *Éloges*
- 1912 Ungaretti muda-se para Paris, onde fica amigo de Apollinaire
Benn, *Morgue*
Morte de Pascoli
- 1913 Apollinaire, *Alcools* (com o poema "Zone")
Éluard escreve seus primeiros poemas
Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* (até 1922)
- 1914 Ungaretti muda-se para a Itália
Trakl, *Gedichte*
Morte de Trakl
- 1916 Fundação do Dadaísmo, em Zürich
Morte de Rubén Darío
- 1917 Valéry, *La Jeune Parque*
- 1918 Apollinaire, *L'esprit Nouveau et les Poètes, Calligrammes*
Morte de Apollinaire
- 1919 Guillén começa a escrever
Ungaretti, *L'allegria*
- 1920 K. Pinthus publica *Menschheitsdämmerung*
Valéry, *Album des vers anciens*
- 1921 García Lorca, *Libro de Poemas*
Valéry, *Charmes*
- 1922 García Lorca, *Poema del Cante Jondo*
T. S. Eliot, *The Waste Land*
García Lorca: amizade com Manuel de Falla
Morte de Proust
- 1924 Primeiro manifesto surrealista (A. Breton)
Éluard, *Mourir n'est pas mourir*
Valéry, *Variété* (I. V, até 1944)
Alberti, *Marinero en tierra*
García Lorca, *Canciones*
Pound, *Cantos* (até 1960)
- 1925 Ortega Y Gasset, *Le Deshumanización del Arte*
García Lorca: amizade com Guillén e Dalí
Diego, *Versos humanos*
- 1926 Éluard, *Capitale de la Douleur*
Bremond, *La Poésie Pure*
Morte de Rilke
- 1927 Eliot obtém cidadania inglesa
Benn, *Gesammelte Gedichte I*
- 1928 Montale, *Ossi di Seppia*
Alberti, *Sobre los Angeles*

- Guillén, *Cántico* (primeira versão)
 García Lorca, "La imagen poética de Don Luís de Góngora" (conferência, publicada em 1932)
- 1929 García Lorca visita Nova York e escreve *Poeta en Nueva York* (publicado em 1940)
 Morte de Hofmannstahl
- 1932 Éluard, *La Vie Immédiate*
- 1933 Morte de Stefan George
- 1934 Segundo manifesto surrealista (A. Breton)
- 1935 García Lorca, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"
 Ungaretti, *Sentimento del Tempo*
- 1936 Benn, *Ausgewälte Gedichte*
 Morte de García Lorca
- 1938 Valéry, *Introduction à la Poétique*
- 1939 Montale, *Le Occasioni*
- 1940 Saint-John Perse muda-se para os Estados Unidos
- 1941 Diego, *Alondra de Verdad*
- 1942 Aragon, *Les yeux d'Elsa*
 Saint-John Perse, *Exil*
 Quasimodo, *Ed è subito vera*
- 1944 Eliot, *Four Quartets*
 Alberti, *Poesía* (1924-44)
- 1945 Morte de Valéry e Lasker-Schüler
- 1948 Benn, *Statische Gedichte*
 Strawinsky, *Poétique Musicale*
- 1950 Breton, *Anthologie de l'humour noir*
 Guillén, *Cántico* (edição definitiva)
- 1951 Benn, *Probleme der Lyrik*
- 1952 Éluard, *Choix de Poèmes* (edição ampliada)
 Morte de Éluard
- 1956 Montale, *La Bufera e Altro*
 Morte de Benn
- 1957 Saint-John Perse, *Amers*
- 1958 Morte de J. R. Jiménez
- 1959 Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*
- 1960 Aleixandre, *Poesías Completas* (1924-57)
 Benn, *Sämtliche Gedichte* (1912-56)
- 1961 Saint-John Perse, "Poésie" (discurso na recepção do prêmio Nobel)
- 1965 Diego, *Poesía Amorosa* (1918-61)
 Krolow, *Gesammelte Gedichte* (1944-64)
 Morte de T. S. Eliot

Bibliografia

A bibliografia foi estabelecida, partindo do ponto de vista de que este livro deve ser um instrumento de trabalho. Cita, de alguns líricos do século XX, só os textos mais importantes. A menção de trabalhos críticos e científicos nem sempre significa assentimento às idéias e opiniões dos autores.

1. Bibliografia Geral

1. *Akzente: Zeitschrift für Dichtung* (Munique, 1954).
2. Albérès, R. M.: *L'aventure intellectuelle du XXe siècle: Panorama des littératures européennes* (Paris, 1963).
3. Anders, G.: *Die Antiquirheit des Menschen* (Munique, 1956).
4. Béguin, A.: *L'âme romantique et le rêve* (Marselha, 1937).
5. Benn, G.: "Probleme der Lyrik" (1951), en *Gesammelte Werke* (Wiesbaden, 1962, 2.^a ed.), vol. I.
6. Bowra, C. M.: *The heritage of symbolism* (Londres, 1943).
7. —: *The creative experiment* (Londres, 1947).
8. Burnshaw, St. (ed.): *The poem itself: 150 European poems, translated and analysed* (Londres, 1960).
9. Cassou, J.: *Pour la poésie* (Paris, 1935).
10. Castelli, E.: *Introduction à une phénoménologie de notre époque* (Paris, 1949).
11. Cohen, J. M.: *Poetry of this age (1908-1958)* (Londres, 1960).
12. Curtius, E. R.: *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Berna, 1954, 2.^a ed.).
13. *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, 5 vol. (Milão, 1959-63).
14. Eliot, T. S.: *From Poe to Valéry* (Nova York, 1949), incl. em *To criticize the critic* (Londres, 1955).
15. Enzensberger, H. M., ed.: *Museum der modernen Poesie* (Frankfurt, 1960).
16. Freyer, H.: *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* (Stuttgart, 1955).
17. Funke, G.: "Ungegenständlich oder gegenstandslos?", em *Festschrift für H. Lützel* (Dusseldorf, 1962).
18. Gómez de la Serna, R.: *Ismos* (Buenos Aires, 1943).
19. Haftmann, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert* (Munique, 1966, 4.^a ed.).

20. Hennecke, H.: *Dichtung und Dasein* (Berlim, 1950).
21. Hocke, G. R.: *Manierismus in der Literatur* (Reinbek, 1967, 4.^a ed.).
22. Höllerer, W., ed.: *Theorie der modernen Lyrik* (Reinbek, 1965).
23. Holthusen, H. E.: *Ja und Nein: Neue kritische Versuche* (Munique, 1954).
24. Howald, E.: "Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert" (Zurique, 1948).
25. Iser, W., ed.: *Immanente Ästhetik: Lyrik als Paradigma der Moderne* (Munique, 1966).
26. Jaeckle, E.: *Zirkelschlag der Lyrik* (Zurique e Stuttgart, 1967).
27. Jaspers, K.: *Die geistige Situation der Zeit* (Berlim, 1965, 6.^a ed.).
28. Kayser, W.: *Das sprachliche Kunstwerk* (Berna, 1965).
29. —: *Das Groteske* (Oldenburg, 1961, 2.^a ed.).
30. Kemp, Fr.: *Dichtung als Sprache: Wandlungen der modernen Poesie* (Munique, 1965).
31. Killy, W.: "Die Lyrik", em *Fischer-Lexikon, Literatur II* (Frankfurt, 1965).
32. Kommerell, M.: *Gedanken über Gedichte* (Frankfurt, a. M., 1956, 2.^a ed.).
33. Lehmann, W.: *Dichtung als Dasein: Poetologische und kritische Schriften* (Darmstadt, 1960, 2.^a ed.).
34. Link, Fr. H.: *E. A. Poe* (Frankfurt a. M., 1968).
35. Loerke, O.: *Essays über Lyrik* (Frankfurt a. M., 1965).
36. Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte* (1925), incl. em *Obras completas* (Madrid, 1950, 2.^a ed.), vol. III.
37. Paulhan, J.: *Clef de la poésie* (Paris, 1944).
38. Pfeiffer, J.: *Umgang mit Dichtung* (Hamburgo, 1962, 10.^a ed.).
39. Poe, E. A.: *A philosophy of composition* (1845), incl. em *Poems and essays* (Leipzig, 1884).
40. Rolland de Renéville, A.: *L'expérience poétique* (Paris, 1938).
41. Rychner, M.: *Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen* (Zurique, 1951, 2.^a ed.).
42. Spitzer, L.: "La enumeración caótica en la poesía moderna" (1945), incl. em *Lingüística e história literária* (Madrid, 1961).
43. Staiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik* (Berna, 1963, 6.^a ed.).

44. Steffen, H., ed.: *Aspekte der Modernität* (Göttingen, 1965).
45. Stelzer, O.: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (Munique, 1964).
46. Storz, G.: *Sprach und Dichtung* (Munique, 1957).
47. Strawinsky, I.: *Poétique musicale* (Paris, 1948, 2.^a ed.).
48. Tindall, W. Y.: *The literary symbol* (Nova York, 1955).
49. Torre, G. de: *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1965, 2.^a ed.).
50. Weber, A.: *Abschied von der bisherigen Geschichte* (Hamburgo, 1946).

2. França

51. *Actualités de la poésie: Études, témoignages* (Paris, 1956).
52. *Anthologie der französischen Dichtung von Nerval bis zur Gegenwart*, sel. e ed. por F. Klee-Palyi, 2 vols. (Wiesbaden, 1945-53).
53. *Anthologie de la poésie française depuis le surréalisme*, pref. de M. Béalu (Paris, 1952).
54. *Barke Phantasie, Die, lírica francesa contemporânea*, trad. por K. Krolow (Dusseldorf, 1957).
55. Bertelé, R.: *Panorama de la jeune poésie française* (Marselha, 1943).
56. Bo, C.: *Bilancio del surrealismo* (Pádua, 1944).
57. Boisdeffre, P. de: *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (Paris, 1962, 2.^a ed.).
58. —: *Dictionnaire de littérature contemporaine* (Paris, 1963).
59. Bosquet, A.: *Verbe et vertige: Situations de la poésie* (Paris, 1962).
60. Bremond, H.: *La poésie pure* (Paris, 1926).
61. Chaigne, L.: *Les lettres contemporaines* (Paris, 1964).
62. Chiari, J.: *Contemporary French poetry*, pról. de T. S. Eliot (Manchester, 1952).
63. Clancier, G. E.: *De Rimbaud au surréalisme* (Paris, 1959, 2.^a ed.).
64. Clouard, H.: *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, 2 vols. (Paris, 1962, 2.^a ed.).
65. Curtius, E. R.: *Französischer Geist im 20. Jahrhundert* (Berna, 1952).
66. Duplessis, Y.: *Le surréalisme* (Paris, 1964, 2.^a ed.).

67. *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III, ed. por R. Queneau (Paris, 1958).
68. *Französische Gedichte aus sechs Jahrhunderten*, ed. por Fr. Schalk (Bremen, 1959).
69. *Französische Lyrik im 20. Jahrhundert*, sel. e intr. por H. Weinreich, trad. por E. Heyck (Gottingen, 1964).
70. *Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen*, ed. por W. Kayser (Tubingen, 1955).
71. Gershman, H. S.: *The surrealist revolution in France* (Ann Arbor, 1969).
72. Gibson, R., ed.: *Modern French poets on poetry: An anthology* (Cambridge, 1961).
73. Grant, E. M.: *French poetry and modern industry* (Cambridge, Mass., 1927).
74. Gregh, F.: *Portrait de la poésie moderne de Rimbaud à Valéry* (Paris, 1939).
75. Hatzfeld, H.: *Trends and styles in 20th century (French literature)* (Washington, 1957).
76. Johansen, S.: *Études sur le style des symbolistes français* (Copenhague, 1945).
77. Kahn, G.: *Les origines du symbolisme* (Paris, 1936).
78. Klemperer, V.: *Moderne französische Lyrik: Studie und kommentierte Texte* (Berlim, 1957, 2.^a ed.).
79. Lalou, R.: *Histoire de la littérature française contemporaine*, 2 vols. (Paris, 1943, 2.^a ed.).
80. Majault, J., e J. M. Nivat: *Littérature de notre temps*, 2 vols. (Paris, 1966).
81. Mangeot, G.: *Histoire du surréalisme* (Paris, 1934).
82. Mauriac, Cl.: *La littérature contemporaine* (Paris, 1969).
83. Michaud, G.: *Message poétique du symbolisme* (Paris, 1966).
84. Nadeau, M.: *Littérature présente* (Paris, 1952).
85. —: *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes* (Paris, 1964, 4.^a ed.).
86. Noulet, E.: *L'hermetisme dans la poésie française moderne* (México, 1944).
87. —: *Alphabet critique (1924-1964)*, 4 vols. (Bruxelas, 1964-66).
88. Parent, M., ed.: *Le vers français au XXe siècle: Colloques* (Paris, 1967).
89. Paribatra, Princesa M.: *Le romantisme contemporain: Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950* (Paris, 1954).
90. Picon, G.: *Panorama de la nouvelle littérature française* (Paris, 1968).
91. —: *L'usage de la lecture* (Paris, 1960).

92. Raymond, M.: *De Baudelaire au surréalisme* (Paris, 1966).
93. Richard J.-P.: *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, 1964).
94. Rousselot, J.: *Panorama critique des nouveaux poètes français* (Paris, 1959, 2.^a ed.).
95. —: *Dictionnaire de la poésie française contemporaine* (Paris, 1968).
96. Spitzer, L.: "Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten", em *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik* (Halle, 1918).
97. —: *Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik* (Heidelberg, 1961).
98. *Surrealismo e simbolismo — Archivio di Filosofia*, fascículo 3 (1965), dirigido por E. Castelli (Pádua, 1965).
99. Thibaudet, A.: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, 1936).
100. Vigée, Cl.: *Les artistes de la faim* (Paris, 1960).
101. —: *Révolte et louanges: Essais sur la poésie moderne* (Paris, 1961).
102. Weidlé, W.: *Les abeilles d'Aristée* (Paris, 1954).

Baudelaire (1821-67)

103. Baudelaire, Ch.: *Oeuvres complètes*, ed. por J.-G. Le Dantec, Bibl. de la Pléiade (Paris, 1954); ed. rev. por Cl. Pichois (Paris, 1969).
104. —: *Les fleurs du mal* (1857), ed. crít. de J. Crépet e G. Blin (Paris, 1950, 2.^a ed.).
105. —: *Les fleurs du mal*, nn. e com. de A. Adam (Paris, 1961).
106. —: *Les fleurs du mal*, concordâncias, índice e quadros estatísticos estabelecidos pelo Centre d'Études du Vocabulaire Français de la Faculté de Lettres de Besançon (Paris, 1965).
107. —: tradução alemã: *Die Blumen des Bösen*, de St. George, 1891, zuletzt 1930; de Stefan Zweig, 1902; de W. von Kalkreuth, 1907; de K. (Carlo) Schmid, 1946; de W. Hausenstein, 1949; de Fr. Kemp, 1962.
108. Accaputo, N.: *L'estetica de Baudelaire e le sue fonti germaniche* (Turim, 1961).
109. Auerbach, E.: "Baudelaires 'Fleurs du mal' und das Erhabene", em *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (Berna, 1951).

110. Blin, G.: *Baudelaire* (Paris, 1939).
111. —: *Le sadisme de Baudelaire* (Paris, 1948).
112. Bopp, L.: *Psychologie des "Fleurs du mal"*, 4 vols. (Genebra, 1964-69).
113. Cassagne, A.: *Versification et métrique de Baudelaire* (Paris, 1906).
114. Crépet, E.: *Baudelaire* (Paris, 1928, 3.^a ed.).
115. Eliot, T. S.: "Baudelaire", ver n.º 569.
116. Ferran, A.: *L'esthétique de Baudelaire* (Paris, 1933).
117. Hess, G.: *Die Landschaft in Baudelaires "Fleurs du mal"* (Heidelberg, 1953).
118. Kemp, Fr.: *Baudelaire und das Christentum* (Marburg, 1939).
119. Mossop, D. J.: *Baudelaire's tragic hero: A study of the architecture of "Les fleurs du mal"* (Oxford, 1963).
120. Nies, Fr.: *Poesie in prosaicher Welt: Untersuchungen zum Prosagedicht bei A. Bertrand und Ch. Baudelaire* (Heidelberg, 1964).
121. Noyer-Weidner, A.: "Stilempfinden und Stilentwicklung Baudelaires im Spiegel seiner Varianten", em *Linguistic and literary studies in honor of H. Hatzfeld* (Washington, 1964).
122. Paterson, A. S.: *L'influence d'Edgar Poe sur Ch. Baudelaire* (Grenoble, 1903).
123. Peyre, H.: *Connaissance de Baudelaire* (Paris, 1952).
124. Pia, P.: *Baudelaire par lui-même* (Paris, 1956).
125. Pichois, Cl.: *Baudelaire: Études et temoignages* (Neuchâtel, 1968).
126. Pommier, J.: *La mystique de Baudelaire* (Paris, 1932; reimpr. em 1967).
127. Porché, F.: *Baudelaire: Histoire d'une âme* (Paris, 1967).
128. Raynaud, E.: *Ch. Baudelaire: Étude biographique et critique* (Paris, 1923, 2.^a ed.).
129. Ruff, M.: *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (Paris, 1955).
130. Sartre, J.-P.: *Baudelaire* (Paris, 1947).
131. Streit, G.: *Die Doppelmotive in Baudelaires "Fleurs du mal" und "Petits poèmes en prose"* (Strassburg, 1929).
132. Thibaudet, A.: *Intérieurs (Baudelaire, Fromentin, Amiel)* (Paris, 1924).
133. Valéry, P.: "Situation de Baudelaire", v. n.º 211, vol. I, p. 598 e ss.
134. Vivier, R.: *L'originalité de Baudelaire* (Bruxelas, 1952; reimpr. em 1965).

Lautréamont (1846-70)
(Isidore Ducasse)

135. Lautréamont: *Oeuvres complètes*, ed. por M. Saillet (Paris, 1963).
136. —: *Oeuvres complètes*, com prólogos de L. Genonceaux..., R. Caillois, Ph. Soupault, A. Breton e J. Gracq (Paris, 1964, 2.^a ed.).
137. —: *Oeuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade) (Paris, 1970).
138. —: *Gesamtwerk in deutscher Übertragung* de R. Soupault (Heidelberg, 1954); *Das Gesamtwerk* (Die Gesänge des Maldoror, Dichtungen, Briefe). Übertr. mit einem Nachwort und einer Bibliographie de R. Soupault. Rowohlt Paperback 26 (Reinbek, 1963).
139. Bachelard, G.: *Lautréamont* (Paris, 1964).
140. Hotkinson, J. A.: *L'œuvre de Lautréamont et son influence sur le mouvement surréaliste en France* (Edinburgh, 1960).
141. Jean, M. e A. Mezel: *Maldoror: Essai sur Lautréamont et son œuvre* (Paris, 1947).
142. Soulier, J.-P.: *Lautréamont: Génie ou malade imaginaire* (Genebra, 1964).
143. Soupault, Ph.: *Lautréamont* (Paris, 1946).

Rimbaud (1854-91)

144. Rimbaud, A.: *Oeuvres complètes*, ed. por A. Rolland de Renéville e J. Mouquet, Bibl. de la Pléiade (Paris, 1954, 3.^a ed.).
145. —: *Oeuvres complètes*, ed. por Ch. Moulin, 2 vols. (Paris, 1964).
146. —: *Illuminations*, ed. por A. Py (Genebra, 1967).
147. —: *Gedichte*. Tradução alemã de K. L. Ammer (Leipzig, 1921).
148. —: *Sämtliche Gedichte*. Französisch mit deutscher Übersetzung, herausg. de W. Küchler (Heidelberg, 1955, 2.^a ed.).
149. —: *Illuminationen*. Tradução alemã de G. Haug. (Hamburg, 1947).
150. Arnoult, P.: *Rimbaud* (Paris, 1955, 2.^a ed.).
151. Berrichon, P.: *A. Rimbaud* (Paris, 1912).
152. Bonnefoy, Y.: *Rimbaud par lui-même* (Paris, 1961).

153. Bouillane de Lacoste, H.: "Sur la destinée des poésies de Rimbaud", *Romanische Forschungen* (1939).
154. —: *Rimbaud et le problème des "Illuminations"* (Paris, 1949).
155. Claudel, P.: *Pról. a Oeuvres d'A. Rimbaud* (1912), incl. em *Positions et propositions* (Paris, 1938).
156. Étiemble, R.: *Le mythe de Rimbaud*, vol. I (Paris, 1952); vol. II (Paris, 1961, 2.^a ed.).
157. Gengoux, J.: *Le symbolisme de Rimbaud* (Paris, 1947).
158. —: *La pensée politique de Rimbaud* (Paris, 1950).
159. Izambard, E. G.: *Rimbaud tel que je l'ai connu* (Paris, 1946).
160. Küchler, W.: *A. Rimbaud* (Heidelberg, 1955, 3.^a ed.).
161. Mallarmé, St.: "A. Rimbaud", em n.º 171.
162. Matucci, M.: *A. Rimbaud: Interpretazione e commentario di testi* (Roma, 1963).
163. Mondor, H.: *Rimbaud ou le génie impatient* (Paris, 1955).
164. Noulet, E.: *Le premier visage de Rimbaud* (Bruxelas, 1959).
165. Rivière, J.: *Rimbaud* (Paris, 1930).
166. Rolland de Renéville, A.: *Rimbaud le voyant* (Paris, 1946, 2.^a ed.).
167. Ruchon, F.: *Rimbaud: Sa vie, son œuvre* (Paris, 1929).
168. Rüesch, J. P.: "Ophelia" ... bei Rimbaud und im deutschen Expressionismus (Zurique, 1964).
169. Starkie, E.: *The drunken boat* (Londres, 1936).
170. Wolfenstein, A.: *Rimbaud: Leben, Werke, Brief* (Berlin, 1939).

Mallarmé (1842-98)

171. Mallarmé, St.: *Oeuvres complètes*, ed. por. H. Mondor e G. Jean-Aubry, Bibl. de la Pléiade (Paris, 1965).
172. —: *Un coup de dés...* Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlénmeyer (Olten und Freiburg, 1966).
173. —: *Gedichte in deutscher Übersetzung*: St. George, 1905; Fr. Usinger, 1948; R. v. Schaukal, 1948; C. Fischer, 1957.
174. —: *Propos sur la poésie*, correspondência ed. por H. Mondor (Mônaco, 1953, 2.^a ed.).
175. —: *Correspondance*, vol. I (1862-71), ed. por H. Mondor e J.-P. Richard (Paris, 1959); vol. II (1871-85), ed. por H. Mondor e L. J. Austin (Paris, 1965).

176. Mallarmé, St.: *Correspondance III* (1886-1889), ed. por H. Mondor e L. J. Austin (Paris, 1969).
177. Aish, D. A. K.: *La métaphore dans l'œuvre de St. Mallarmé* (Paris, 1938).
178. Bo, C.: *Mallarmé* (Milão, 1945).
179. Cohn, R. G.: *Towards the poems of Mallarmé* (Berkeley e Los Angeles, 1965).
180. Davies, G.: *Les "Tombeaux" de Mallarmé: Essai d'exégèse raisonnée* (Paris, 1950).
181. —: *Mallarmé et le drame solitaire* (Paris, 1959).
182. Delfel, G.: *L'esthétique de Mallarmé* (Paris, 1962).
183. Gengoux, J.: *Le symbolisme de Mallarmé* (Paris, 1950).
184. George, St.: "Lobrede auf Mallarmé" (1903), reimpr. em *Werke* (Munique e Dusseldorf, 1958), vol. I.
185. Goffin, R.: *Mallarmé vivant* (Paris, 1955).
186. Larrauri, A. O.: *Mallarmé, poeta simbólico* (Buenos Aires, 1948).
187. *Les Lettres*, número especial dedicado a Mallarmé (1948).
188. Lüders, E. M.: "Sechzig Jahre Mallarmé-Forschung", *Romanistisches Jahrbuch*, VIII (1957).
189. Mauron, Ch.: *Mallarmé par lui-même* (Paris, 1964).
190. Michaud, G.: *Mallarmé, l'homme et l'œuvre* (Paris, 1963).
191. Mondor, H.: *Vie de Mallarmé* (Paris, 1951, 3.^a ed.).
192. Naumann, W.: *Der Sprachgebrauch Mallarmés* (Marburg, 1936).
193. Nardis, L.: *Mallarmé in Italia* (Milão, 1957).
194. Noulet, E.: *L'œuvre poétique de Mallarmé* (Paris, 1940).
195. —: *Vingt poèmes de Mallarmé* (Genebra e Paris, 1967).
196. —: *Suite mallarméenne* (Bruxelas, 1959).
197. *Nouvelle Revue Française*, número especial dedicado a Mallarmé (1928).
198. Poulet, G.: *Études sur le temps humain* (Paris, 1952), vol. II.
199. Ragusa, O.: *Mallarmé in Italy: Literary influence and critical response* (Nova York, 1957).
200. Reyes, A.: "De Góngora y de Mallarmé", em *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927).
201. —: "Mallarmé en castellano", *Revista de Occidente* (Madrid, 1932).
202. —: *Mallarmé entre nosotros* (México, 1955).
203. Richard, J.-P.: *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1961).
204. Scherer, J.: *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé* (Lille e Genebra, 1947).

205. —: *Le livre de Mallarmé: Premières recherches sur des documents inédits* (Paris, 1957).
206. Steland, D.: *Dialektische Gedanken in St. Mallarmés Divagations* (Munique, 1965).
207. Thibaudet, A.: *La poésie de St. Mallarmé* (Paris, 1930, 3.^a ed.).
208. Valéry, P.: “Écrits divers sur Mallarmé” (1920-44), em n.º 211, vol. I, p. 619 e ss.
209. Vossler, K.: “Mallarmé und die Seinen” (1938), reimpr. em *Die romanische Welt* (Munique, 1965).
210. Wais, K.: *Mallarmé* (Munique, 1952, 2.^a ed.).

Valéry (1871-1945)

211. Valéry, P.: *Oeuvres*, ed. por J. Hytier, Bibl. de la Pléiade, 2 vols. (Paris, 1957-60).
212. —: *Poésies* (“Albums des vers anciens”, “La jeune Parque”, “Charmes”...) (Paris, 1930).
213. —: *Charmes*, com. por Alain (Paris, 1928).
214. —: “*Le cimetière marin*”: *Versuch einer Deutung*, com. por R. Palgen (Breslau, 1931).
215. —: “*Le cimetière marin*”: *Essai d'une explication*, por G. Cohen (1946).
216. —: *Il cimitero marino*, estudo crítico, texto, versão métrica e comentário de O. Macrí (Florença, 1947).
217. —: *La jeune parque*, texto e estudo crítico de O. Nadal (Paris, 1957).
218. —: *Gedichte*. Teilübersetzungen von E. R. Curtius, de Rilke (em: *Gesammelte Werke*. Leipzig, 1927).
219. *Cahiers*, repr. fac., 29 vols. (Paris, 1957-61).
220. —: *Lettres à quelques-uns* (Paris, 1952).
221. —: *Correspondance avec A. Gide* (Paris, 1955).
222. —: *Zur Theorie der Dichtkunst*. Übers. v. K. Leonhard (Frankfurt, 1962).
223. Bémol, M.: *P. Valéry* (Clermont-Ferrand, 1949).
224. Berne-Joffroy, A.: *Présence de Valéry* (Paris, 1944).
225. Bremond, H.: *Racine et Valéry* (Paris, 1944).
226. Curtius, E. R.: n.º 65.
227. Duchesne-Guillemain, J.: *Étude de “Charmes”* (Paris, 1947).
228. —: *Études pour un Valéry* (Neuchâtel, 1964).
229. Gmelin, H.: “Kleines Wörterbuch zu Valéry”, *Romanische Forschungen* (1947).

230. Guiraud, G.: *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry* (Paris, 1953).
231. Hytier, J.: *La poétique de P. Valéry* (Paris, 1953).
232. Lawler, R.: *Lecture de Valéry: Une étude de “Charmes”* (Paris, 1963).
233. Lefèvre, Fr.: *Entretiens avec P. Valéry* (Paris, 1926).
234. Lorenz, E.: “Die Valéry-Kritik im heutigen Frankreich”, *Romanistisches Jahrbuch* (1955-56).
235. Mackay, A. E.: *The universal self* (Toronto, 1961).
236. Marschall von Bieberstein, M.: “Aspekte einer italienischen Valéry-Rezeption”, tese inédita (Freiburg, 1957).
237. Maurer, K.: *Interpretationen zur späteren Lyrik P. Valérys* (Munique, 1954).
238. Mondor, H.: *L'heureuse rencontre de Valéry et Mallarmé* (Paris e Lausanne, 1949).
239. —: *Propos familiers de Valéry* (Paris, 1957).
240. Noulet, E.: *Valéry: Études*, ed. definitiva (Bruxelas, 1951).
241. —: *Suite valéryenne* (Bruxelas, 1959).
242. Pelmont, R.: *Valéry et les beaux-arts* (Cambridge, Mass., 1948).
243. Rauhut, Fr.: *Valéry* (Munique, 1930).
244. Raymond, M.: *Valéry et la tentation de l'esprit* (Neuchâtel, 1949).
245. Thibaudet, A.: *P. Valéry* (Paris, 1923).
246. (Valéry, P.): *Témoignages inédits* (Neuchâtel, 1945).
247. *Valéry vivant*, vol. coletivo de *Cahiers du Sud* (Paris, 1946).
248. Whiting, Ch. G.: *Valéry, jeune poète* (Paris, 1960).

Apollinaire (1880-1918)

(Guillaume de Kostrowitzky)

249. Apollinaire, G.: *Oeuvres poétiques*, texto estabelecido e anotado por M. Adéma e M. Décaudin, Bibl. de la Pléiade (Paris, 1962, 2.^a ed.).
250. —: *Oeuvres complètes*, apresentadas por M. Décaudin (Paris, 1966).
251. —: *Alcools*, ed. crít. de T. Tzara (Paris, 1953).
252. —: *Dichtungen*. Ausgewählt und herausgegeben von F. Klee-Palyi (Wiesbaden, 1953).
253. —: *Bestiarium*. Fünfundzwanzig Gedichte nach *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deutsch von K. Krolow (Gießen, 1959).

254. Adéma, M.: *Apollinaire le Mal-Aimé* (Paris, 1952).
255. Billy, A.: *G. Apollinaire* (Paris, 1949, 2.^a ed.).
256. Carmody, Fr. J.: *The evolution of Apollinaire's poetics* (Berkeley e Los Angeles, 1963).
257. Décaudin, M.: *Le dossier d' "Alcools"* (Lille e Genebra, 1960).
258. Durry, M.-J.: *G. Apollinaire*, 3 vols. (Paris, 1956).
259. Giedion-Welcker, C.: *Die neue Realität bei Apollinaire* (Berna, 1945).
260. *Lettres Modernes*, número especial dedicado a G. Apollinaire (1962-63).
261. Luca, T.: *Apollinaire* (Paris, 1954).
262. Mackworth, G.: *Apollinaire und die Kubisten* (Frankfurt e Bonn, 1963).
263. Pia, P.: *Apollinaire par lui-même* (Paris, 1959).
264. Rouveyre, A.: *Apollinaire* (Paris, 1945).
265. —: *Amour et poésie d'Apollinaire* (Paris, 1954).
266. Vergnes, G.: *La vie passionnée d'Apollinaire* (Paris, 1958).
267. Warnier, R.: "Apollinaire", *Romanische Forschungen*, (1954).
268. —: "Apollinaire et d'Allemagne", *Revue de Litterature Comparée* (1954).
269. Supervielle, J. (n. em 1884): *Gravitations* (Paris, 1932, 2.^a ed.).
270. —: *Nouveaux poèmes* (Paris, 1956).
271. Greene, T. W.: *J. Supervielle* (Genebra e Paris, 1958).

Saint-John Perse (1885-)
(Alexis Léger)

272. Saint-John Perse: *Oeuvre poétique*, 2 vols. (Paris, 1953-60).
273. —: deutsche Übersetzungen: *Anabasis*, von R. Kassner, R. M. Rilke und anderen, Vorrede von H. v. Hofmannsthal, 1929; *Exil*, von L. Gescher und Fr. Kemp, 1961; *Seemarken*, von Fr. Kemp, 1959. — Dichtungen, französisch und deutsch, herausg. von Fr. Kemp, 1959.
274. Bosquet, A.: *Saint-John Perse* (Paris, 1965, 2.^a ed.).
275. Caillois, R.: *Poétique de Saint-John Perse* (Paris, 1954).
276. Guerre, P.: *Saint-John Perse et l'homme* (Paris, 1955).
277. *Hommage à Saint-John Perse*, número especial de *Les Cahiers de la Pléiade* (1947).

278. *Honneur à Saint-John Perse: Hommages et témoignages littéraires* (Paris, 1965).
279. Knodel, A.: *Saint-John Perse: A study of his poetry* (Edinburgh, 1966).
280. Little, R.: *Index of the complete poetry and prose of Saint-John Perse* (Southampton, 1958), supl. em 1967.
281. Murciaux, Ch.: *Saint-John Perse* (Paris, 1960).
282. Parent, M.: *Saint-John Perse et quelques devanciers: Étude sur le poème en prose* (Paris, 1960).
283. Saillet, M.: *Saint-John Perse* (Paris, 1952).
284. Jouve, P. J. (n. em 1887): *Les noces* (Paris, 1931). *Apologie du poète* (Paris, 1945). *Lyriques* (Paris, 1956).
285. Callander, M.: *The poetry of P. J. Jouve* (Manchester, 1965).
286. Cocteau, J. (1889-1963): *Démarche d'un poète*, texto bilingüe, francês-alemão (Munique, 1953).
287. —: *Ausgewählte Gedichte*. Französisch und deutsch, übersetzt von G. Schneider (Wiesbaden, 1959).

Éluard (1895-1952)

(E. E. Paul-Grindel)

288. Éluard, P.: *Premiers poèmes* (Paris, 1913).
289. —: *Poèmes pour la paix* (Paris, 1918).
290. —: *Capitale de la douleur* (Paris, 1926).
291. —: *La vie immédiate* (Paris, 1932).
292. —: *Choix de poèmes (1917-1952)* (Paris, 1952).
293. —: *Derniers poèmes d'amour*, ed. por L. Scholer (Paris, 1962).
294. —: *Le poète et son ombre*, textos inéditos publicados por D. Valette (Paris, 1963).
295. —: *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 2 vols. (Paris, 1968).
296. —: "La vie immédiate", suivi de "la rose publique" et précédé de "L'évidence poétique" (Paris, 1967).
297. —: *Ausgewählte Gedichte*. Französisch und deutsch, herausg. von J. Hübner (Neuwied, 1963).
298. Carmody, F. J.: "Éluard's rupture with Surrealism", *Publications of the Modern Language Association of America* (1961).
299. Carrouges, M.: *Éluard et Claudel* (Paris, 1945).

300. Eglin, H.: *Liebe und Inspiration im Werk von P. Éluard* (Berna, 1965).
301. *Europe*, número especial dedicado a P. Éluard (1962).
302. Gaffe, R.: *P. Éluard* (Paris e Bruxelas, 1945).
303. Kittang, A.: *L'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Éluard* (Paris, 1969).
304. Meurot, M.: *L'image végétale dans la poésie de P. Éluard* (Paris, 1966).
305. Parrot, L., e J. Marcenac: *P. Éluard* (Paris, 1960, 3.^a ed.).
306. Perche, L.: *P. Éluard* (Paris, 1963).
307. Breton, A. (1896-1966): *Manifeste du Surréalisme* (Paris, 1924). — *Second Manifeste du Surréalisme* (Paris, 1930). — *Les Manifestes du Surréalisme* (Paris, 1962). — *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. Rowohlt Paperback (Reinbek, Junho, 1968).
308. Aragon, L. (n. em 1897): *Traité du style* (Paris, 1925).
309. —: *Les yeux d'Elsa* (Paris, 1942). *Poésies: Anthologie 1917-60* (Paris, 1960).
310. Juin, H.: *Aragon* (Paris, 1960).
311. Raillard, G.: *Aragon* (Paris, 1964).
312. Ponge, F. (n. em 1899): *Le parti pris des choses* (Paris, 1942).
313. —: *Lyres* (Lausanna, 1947).
314. —: *Proèmes* (Paris, 1948).
315. —: *La rage de l'expression* (Paris, 1952).
316. —: *Lyren. Ausgewählte Werke*. Franz. — deutsch von G. Henninger und K. Spann (Frankfurt a. M., 1965).
317. Michaux, H. (n. em 1899): *Passages (1917-1963)*, 2.^a ed. ampl. (Paris, 1963).
318. —: *Vents et poussières* (Paris, 1962).
319. —: *Dichtungen, Schriften*, I. Französisch und deutsch. Übers. von C. Celan und K. Leonhard (Frankfurt a. M., 1965).
320. Prévert, J. (n. em 1900): *Paroles* (Paris, 1949).
321. —: *Gedichte und Chansons*. Übersetzt von K. Kusenberg. 2.^a ed., Hamburgo, 1952, Rowohlt Paperback (Reinbek, 1964, 2.^a ed.).
322. Queneau, R. (n. em 1903): *Les ziaux* (Paris, 1943).
323. —: *Exercices de style* (Paris, 1947).
324. Char, R. (1907): *Poèmes et Prose* (Paris, 1957).
325. —: *Dichtungen*. Französisch und deutsch. Herausg. von J.P. Wilhelm und Shr. Schwerin (Frankfurt a. M., 1959).

3. Espanha e América do Sul

Para a lírica sul-americana, com a única exceção de P. Neruda, é citada apenas a literatura secundária, e também esta, em seleção muito limitada pelo fato de que, em nossa exposição, não nos ocupamos de nenhum poeta sul-americano.

326. Abril, X.: *Vallejo* (Buenos Aires, 1958).
327. —: *César Vallejo o la teoría poética* (Madrid, 1963).
328. Aguado-Andreut, S.: *Por el mundo poético de Rubén Darío* (Guatemala, 1966).
329. Aleixandre, V.: *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (Madrid, 1955).
330. Alonso, D.: *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires, 1946, 2.^a ed.).
331. —: "Góngora y la literatura contemporánea", em *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, 1961, 2.^a ed.).
332. —: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, 1958, 2.^a ed.).
333. Antologia de *Adonais*, pról. de V. Aleixandre, vol. I (Madrid, 1956, 2.^a ed.), vol. II (Madrid, 1962).
334. *Antología de la poesía moderna hispanoamericana*, ed. por X. Abril (Montevideo, 1957).
335. Aub, M.: *Una nueva poesía española* (México, 1957).
336. Azcoaga, E.: *Panorama de la poesía moderna española* (Buenos Aires, 1953).
337. Baader, H.: "Die 'Modernität' der spanischen Gegenwartsliteratur", *Romanische Forschungen* (1958).
338. Baumgart, H.: *Der Engel in der modernen spanischen Literatur* (Genebra, 1958).
339. Bodini, V.: *I poeti surrealisti spagnoli: Saggio e antologia* (Turim, 1963).
340. Böhmer, U.: *Die Romanze in der spanischen Dichtung der Gegenwart* (Bonn, 1965).
341. Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética* (Madrid, 1962, 2.^a ed.).
342. Cano, J. L.: *Poesía española del siglo XX* (Madrid, 1960).
343. —: *Antología de la nueva poesía española* (Madrid, 1964, 2.^a ed.).
344. Cernuda, L.: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957).
345. Davi, H. L.: *Spanische Lyrik der Gegenwart* (Übersetzungen) (Zürique, 1960).

346. Dehennin, E.: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (Paris, 1962).
347. Del Río, A.: *Historia de la literatura española*, vol. II: *Desde 1700 hasta nuestros días* (Madrid, 1964, 2.^a ed.).
348. Díaz-Plaja, G.: *Modernismo frente a Noventa y ocho* (Madrid, 1951).
349. Diego, G.: *Poesía española contemporánea (1901-1934): Antología* (Madrid, 1962, 4.^a ed.).
350. —: *Nuevo escorzo de Góngora* (Santander, 1961).
351. Flachskampf, L., ed.: *Spanische Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M., 1950).
352. Gaos, V., ed.: *Antología del grupo poético de 1927* (Salamanca, 1965).
353. González Muela, J.: *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca* (Madrid, 1955).
354. González Muela, J., e Manuel Rozas: *La generación poética de 1927* (Madrid, 1967).
355. González Ruano, C.: *Antología de poetas españoles contemporáneos* (Barcelona, 1946).
356. Henríquez Ureña, P.: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México, 1964).
357. Hottinger, A.: *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik* (Zurique, 1962).
358. Kellermann, W.: "Die Welt der Dinge in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1953).
359. Krolow, K.: *Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M., 1962).
360. Landwehrmeyer, R.: "Spanische Sonettdichtung der Gegenwart", tese inédita (Freiburg, 1955).
361. Lepiorz, G.: *Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus* (Dusseldorf, 1938).
362. López-Estrada, F.: *Métrica Española del siglo XX* (Madrid, 1969).
363. Macrí, O.: *Poesía Spagnola del Novecento* (Parma, 1961, 2.^a ed.).
364. Mapes, E. K.: *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío* (Paris, 1925).
365. Monteil, V.: *Antologie bilingue de la poésie hispanique contemporaine* (Espagne et Amérique) (Paris, 1959).
366. Monterde, A.: *La poesía pura en la lírica española* (México, 1953).
367. Montes, H., e J. Orlandi: *Historia y antología de la literatura chilena* (Santiago do Chile, 1961, 5.^a ed.).
368. Montes, H.: *Poesía actual de Chile y España* (Barcelona, 1963).

369. Montesinos, J. F.: *Die moderne spanische Dichtung* (Leipzig, 1927).
370. Moreno, A., ed.: *Poesía española actual: Antología* (1946).
371. Neruda, P. (1904): *Alturas de Macchu Picchu*. Tradução alemã de R. Hagelstange e comentário de J. von Stackelberg (Hamburgo, 1965).
372. Onís, F. de: *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)* (Nova York, 1961, 2.^a ed.).
373. Palm, E. W.: *Rose aus Asche. Spanische und spanisch-amerikanische Lyrik seit 1900* (Munique, 1955).
374. Rincon, C., K.-H. Barck e F. R. Fries (Herausg. u. Mitarbeiter): *Metamorphose der Nelke. Moderne spanische Lyrik, spanisch und deutsch* (Leipzig, 1967).
375. Sáinz de Robles, F. C.: *Historia y antología de la poesía española del siglo XII al XX* (Madrid, 1955).
376. Salinas, P.: *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires, 1948).
377. —: *Literatura española: Siglo XX* (México, 1949, 2.^a ed.).
378. Siebenmann, G.: *Die moderne Lyrik in Spanien* (Stuttgart, 1965).
379. Torre, G. de: *Problemática de la literatura* (Buenos Aires, 1958, 2.^a ed.).
380. —: *El fiel de la balanza* (Madrid, 1961).
381. —: *La aventura estética de nuestra edad* (Barcelona, 1962).
382. Torrente Ballester, G.: *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, 1965, 3.^a ed.).
383. (Vallejo, C., 1892-1938) *Actas del simposium...* (Córdoba, Arg., 1962).
384. Videla, G.: *El ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid, 1963).
385. Vivanco, L. F.: *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957).
386. Zilio, G. M.: *Stile e poesia in César Vallejo* (Pádua, 1960).

J. R. Jiménez (1881-1958)

387. Jiménez, J. R.: *Poesías escogidas (1899-1917)* (Madrid, 1917).
388. —: *Segunda antología poética (1898-1918)* (Madrid, 1922).

389. —: *Tercera antología poética (1898-1953)* (Madrid, 1957).
390. —: *Libros de poesía* (Madrid, 1957).
391. —: *Herz, stirb oder singe* (Zurique, 1958).
392. Bleiberg, G.: "El lírico absoluto: J. R. Jiménez", *Clavileño* (1951).
393. Bo, C.: *La poesía con Juan Ramón* (Florença, 1941).
394. Díaz-Plaja, G.: *J. R. Jiménez en su poesía* (Madrid, 1958).
395. Gullón, R.: *Estudios sobre J. R. Jiménez* (Buenos Aires, 1960).
396. —: *El último J. R. Jiménez* (Madrid, 1968).
397. Nedderman, E.: *Die symbolistischen Elemente im Werk von J. R. Jiménez* (Hamburg, 1935).
398. Pablo, B. de: *El tiempo en la poesía de J. R. Jiménez* (Madrid, 1965).
399. Palau de Nemes, Gr.: *Vida y obra de J. R. Jiménez* (Madrid, 1957).
400. Sánchez-Barbudo, A.: *La segunda época de J. R. Jiménez* (Madrid, 1962).
401. Sobejano, G.: "J. R. Jiménez a través de la crítica", *Romanistisches Jahrbuch* (1957-58).
402. Ulibarri, S. R.: *El mundo poético de J. R. Jiménez* (Madrid, 1962).

Salinas (1891-1951)

403. Salinas, P.: *La voz a ti debida* (Madrid, 1934).
404. —: *Todo más claro* (Buenos Aires, 1949).
405. —: *Poesías completas* (Madrid, 1955).
406. Baader, H.: *Salinas: Studien zu seinem dichterischen und kritischen Werk* (Colônia, 1955).
407. Costa de Ordóñez, O.: *Salinas frente a la realidad* (Madrid e Barcelona, 1969).
408. Darmangeat, P.: *L'univers poétique de P. Salinas* (Paris, 1952).
409. Dehennin, E.: *Passion d'absolu et tension expressive dans l'œuvre de P. Salinas* (Genebra, 1957).
410. Spitzer, L.: "El conceptismo interior de P. Salinas", 1941, incl. em *Lingüística e historia literaria* (Madrid, 1955).

Guillén (n. em 1893)

411. Guillén, J.: *Cántico* (Buenos Aires, 1950). Primeira ed. completa.
412. —: *Clamor I* (Buenos Aires, 1957).
413. —: *Clamor II* (Buenos Aires, 1960).
414. —: *Clamor III* (Buenos Aires, 1963).
415. —: *Viviendo y otros poemas* (Barcelona, 1958). Antología.
416. —: *Aire nuestro [Cántico, Clamor, Homenaje]* (Milão, 1968).
417. —: *Lobgesang* (Auswahl aus *Cántico*). Übers. von E. R. Curtius (Zurique, 1952).
418. —: *Berufung zum Sein*. Ausgewählte Gedichte. Übersetzt von H. Baumgart (Wiesbaden, 1963).
419. —: *Sei poesie*, tradotte da E. Montale (Milão, 1958).
420. —: *Lenguaje y poesía* (Madrid, 1962); publ. originariamente em inglês, *Language and poetry* (Cambridge, Mass., 1961).
421. Casaldueiro, J.: *Cántico de Guillén* (Madrid e Nova York, 1953).
422. Curtius, E. R.: ver n.º 12.
423. Darmangeat, P.: *J. Guillén ou le cantique émerveillé* (Paris, 1958).
424. Gil de Biedma, J.: *El mundo y la poesía de J. Guillén* (Barcelona, 1960).
425. González Muela, J.: *La realidad y J. Guillén* (Madrid, 1962).
426. Gullón, R., e J. M. Blecha: *La poesía de J. Guillén* (Zaragoza, 1960).
427. Ivask, J., e J. Marichal: *Luminous reality: The poetry of Jorge Guillén* (Norman, 1969).
428. Lind, G. R.: *Guillén's "Cántico", eine Motivstudie* (Frankfurt a. M., 1955).
429. Vigée, Cl.: "Le message poétique de J. Guillén", *Critique* (1960).

Diego (n. em 1896)

430. Diego, G.: *Imagen, poemas (1918-1921)* (Madrid, 1922).
431. —: *Versos humanos (1918-1924)* (Madrid, 1925).
432. —: *Alondra de verdad* (Madrid, 1941).
433. —: *Primera antología de sus versos* (Buenos Aires, 1947).

434. —: *Segunda antología de sus versos* (Madrid, 1967).
435. —: *Biografía incompleta* (Madrid, 1967). Segunda edição, com novos poemas.
436. —: *Poesía amorosa (1931-1961)* (Barcelona, 1965).
437. —: *Versos. Gedichte. Deutsch von B. Vesper-Triangel* (Berlim, 1965).
438. Arrigo, M. d': *Diego, il poeta di "Versos humanos"* (Turim, 1954).
439. Berbenni, G.: "Situación de G. Diego", *Clavileño* (1954).
440. Dittmeyer-Dabelstein, H.: "G. Diego. Dichtung und Weltanschauung", *Romanistisches Jahrbuch* (1958).
441. Gallego Morell, A.: *Vida y poesía de G. Diego* (Barcelona, 1956).

García Lorca (1898-1936)

442. García Lorca, F.: *Obras completas*, pról. de J. Guillén, epíl. de V. Aleixandre (Madrid, 1968, 9.^a ed.).
443. —: deutsche Übersetzungen: *Gedichte*, von E. Beck, 2.^a ed., 1952; *Zigeunerromanzen*, von E. Beck, 1953; *Dichtung von tiefinneren Sang*, von E. Beck, 2.^a ed., 1957; *Dichter em Nova York*, von E. Beck (1963).
444. —: e J. Guillén, *Correspondencia 1925-1936*. Milão, 1960; deutsch: *Mein Freund García Lorca* (Wiesbaden, 1965).
445. —: deutsch: *Brief an Freunde. Interviews. Erklärungen zu Dichtung und Theater*. Übers. von E. Beck (Frankfurt a.M., 1966).
446. Cano, J. L.: *García Lorca: Biografía ilustrada* (Barcelona, 1962).
447. De la Guardia, A.: *García Lorca: Persona y creación* (Buenos Aires, 1952, 2.^a ed.).
448. Díaz-Plaja, G.: *F. García Lorca* (Madrid, 1961, 3.^a ed.).
449. Fleciakoska, J. L.: *L'univers poétique de F. García Lorca* (Bordeaux, 1952).
450. Flys, J. M.: *El lenguaje poético de F. García Lorca* (Madrid, 1955).
451. Hess, R.: "García Lorca y Whitman", *Arbor* (1964).
452. Krauss, W.: "García Lorca und die spanische Dichtung", em *Studien und Aufsätze* (Berlim, 1959).
453. Lorenz, G. W.: *F. García Lorca* (Karlsruhe, 1961); versão resumida (Hamburgo, 1963).

454. Scarpa, R. E.: *El dramatismo en la poesía de F. García Lorca* (Santiago do Chile, 1961).
455. Siebenmann, G.: "Zur Bedeutung einer Pflanzennamen in der Lyrik Lorcás", *Vox Romanica* (1961).
456. Trend, J. B.: *Lorca and the Spanish poetic tradition* (Oxford, 1956).
457. Zeltner-Neukomm, G.: "Zur Lyrik F. García Lorcás", *Trivium* (1949).

Aleixandre (n. em 1898)

458. Aleixandre, V.: *Poesías completas (1727-57)*, pról. de C. Bousoño (Madrid, 1968).
459. —: *Nackt wie der glühende Stein. Ausgewählte Gedichte. Spanisch und deutsch*. Herausg. von E. Arendt (Hamburgo, 1963).
460. Bousoño, C.: *La poesía de V. Aleixandre* (Madrid, 1956).

Alberti (n. em 1902)

461. Alberti, R.: *Poesía (1924-44)* (Buenos Aires, 1946, 2.^a ed.).
462. —: *Obras completas* (Buenos Aires, 1961).
463. —: *Poèmes. Texte espagnol, traduction française de G. Lévis Mano* (Paris, 1952).
464. —: *Zu Lande zu Wasser* (Frankfurt, a.M., 1960).
465. Couffon, Cl.: *R. Alberti* (Paris, 1966).
466. *Insula*, número especial dedicado a R. Alberti (maio, 1963).
467. Marrast, R.: "Essai de bibliographie de R. Alberti", *Bulletin Hispanique* (1955).
468. Salinas de Marichal, S.: *El mundo poético de R. Alberti* (Madrid, 1968).

Cernuda (1902-63)

469. Cernuda, L.: *La realidad y el deseo: Poesías completas (1924-56)* (México, 1958, 3.^a ed.).
470. Müller, E.: *Die Dichtung Cernudas* (Genebra e Paris, 1962).

4. Itália

471. Anceschi, L.: *Le poetiche del Novecento* (Milão, 1962).
472. — e S. Antonielli: *Lirica del Novecento* (Firenze, 1953). Antologia.
473. Apollonio, M.: *Ermetismo* (Pádua, 1945).
474. —: *I contemporanei* (Milão, 1957).
475. Baumgarth, Ch.: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek, 1966).
476. Bigongiari, P.: *Poesia italiana del Novecento* (Firenze, 1965, 2.^a ed.).
477. Binni, W.: *Poeti del decadentismo* (Firenze, 1961, 3.^a ed.).
478. Chiapelli, F.: *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine* (Neuchâtel, 1951).
479. Contini, G.: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei* (Milão, 1947).
480. De Robertis, G.: *Scrittori del Novecento* (Firenze, 1946).
481. Flora, Fr.: *La poesia ermetica* (Bari, 1944, 2.^a ed.).
482. —: *Scrittori italiani contemporanei* (Pisa, 1952).
483. Folena, G., ed.: *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* (Pádua, 1965).
484. Frenzel, H.: "Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien", *Romanische Forschungen*, (1953).
485. Galletti, A.: *Il Novecento* (Milão, 1951).
486. Giannessi, F.: *Gli ermetici* (Milão, 1963, 2.^a ed.).
487. Hinterhäuser, H.: *Moderne italienische Lyrik* (Gottingen, 1964).
488. *Litteratura italiana: I contemporanei (Orientamenti culturali)*, 2 vols. (Milão, 1963).
489. Macrí, O.: *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (Firenze, 1956).
490. Manacorda, G.: *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)* (Roma, 1967).
491. Mariani, G.: *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento* (Pádua, 1958).
492. —: *Poeti della terza generazione del Novecento* (Roma, 1963).
493. *Il Novecento* (em: Storia della letteratura italiana. Direttori E. Cecchi e N. Sapegno — Autori vari), vol. IX (Milão, 1969).

494. Petrucciani, M.: *La poesia dell'ermetismo italiano* (Turim, 1955).
495. Pozzi, G.: *La poesia italiana nel Novecento: Da Gozzano agli ermetici* (Turim, 1965).
496. Rademacher, G.: *Poesia italiana* (Colônia e Graz, 1962).
497. Ramat, S.: *L'ermetismo* (Firenze, 1969).
498. Ravegnani, G., e G. Titta Rosa: *Antologia dei poeti dell'ultimo secolo* (Milão, 1967).
499. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, volume collettivo (Pádua, 1966).
500. Romano, S. F.: *Poetica dell'ermetismo* (Firenze, 1942).
501. Rüdiger, H., ed.: *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten* (Bremen, 1959).
502. Spagnoletti, G.: *Poesia italiana contemporanea* (Parma, 1959, 2.^a ed.).
503. —: *Poeti del Novecento* (Milão, 1965, 2.^a ed.).
504. Squarotti, B.: *Astrazione e realtà* (Milão, 1960).
505. Wührl, W.: *Italienische Gedichte des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M., 1962).

Ungaretti (1888-1970)

506. Ungaretti, G.: *L'allegria (1914-19)* (Milão, 1966).
507. —: *Sentimento del tempo (1919-35)* (Firenze, 1935 e Milão, 1966, 8.^a ed.).
508. —: *La terra promessa* (Turim, 1950 e Milão, 1967).
509. —: *Da Góngora a Mallarmé* (Milão, 1958). Traducciones.
510. —: *Il taccuino del vecchio*, con el testimonio de amigos extranjeros del poeta, comp. y ed. por L. Piccioni (Milão, 1959).
511. —: *Les cinq livres*, texto francés establecido por el autor y por J. Lescure (Paris, 1954).
512. —: *Gedichte*. Italienisch und deutsch. Übertragung und Machwort von Ingeborg Bachmann (Frankfurt a.M., 1961).
513. Ungaretti, G.: *Das verheissene Land*. Mercabuch des Alten. Deutsch von P. Celan (Frankfurt, 1968).
514. Accrocca, E. F.: *Ungaretti* (Milão, 1964).
515. De Robertis, G.: "Il cammino di Ungaretti", *Trivium* (1948).
516. Giovanoli, D. A.: *Introduzione a Ungaretti* (Zurique, 1953).

517. Gutia, J.: "Ungaretti e Mallarmé", *Rivista di Letterature Moderne* (1952).
518. —: *Linguaggio di Ungaretti* (Florença, 1959).
519. Portinari, F.: *G. Ungaretti* (Turim, 1967).
520. Rebay, L.: *Le origini della poesia di G. Ungaretti* (Roma, 1962).

Montale (n. em 1896)

521. Montale, E.: *Ossi di seppia (1920-27)* (Milão, 1928 e 1954).
522. —: *Le occasioni, (1928-39)* (Milão, 1939, 1954).
523. —: *La bufera e altro* (Veneza, 1956 e Milão, 1967).
524. —: *Poesia* (Milão, 1967).
525. —: *Poésies*, ed. bilingüe, trad. por P. Angelini e G. Brazzila, 3 vols. (Paris, 1966).
526. —: *Glorie des Mittages*. Ausgewählte Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von H. Frenzel (Munique, 1960).
527. *Nach Finisterre*. Übertr. v. H. Hinterhäuser (Darmstadt, 1965).
528. Arce, A. U.: *Montale* (Chile s. a.).
529. Avalle, D. S.: "Gli orecchini" di Montale (Milão, 1965).
530. Bonora, E.: *La poesia di Montale* (Turim, 1963).
531. Pancrazi P.: *Montale, poeta fisico e metafisico* (Bari, 1946).
532. Ramat, S.: *Montale* (Florença, 1965).

Quasimodo (1901-1968)

533. Quasimodo, S.: *Ed è subito sera (1930-42)* (Milão, 1942, 1951).
534. —: *Tutte le opere* (Milão, 1960).
535. —: *Il poeta e il politico* (Milão, 1960). Artículos.
536. —: *Das Leben ist kein Traum*. Ausgewählte Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragungen und Nachwort von G. Selvani (Munique, 1963).
537. —: *Ein offener Bogen*. Ausgewählte Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von G. Selvani (Munique, 1963).
538. Bo, C.: "Condizione de Quasimodo", em *Otto studi* (Florença, 1939).

539. Lazzaro, E.: *Introduzione alla lettura di Quasimodo* (Messina e Florença, 1963).
540. Tedesco, N.: *Quasimodo e la condizione poetica del nostro tempo* (Palermo, 1959).

5. Inglaterra e Estados Unidos

541. Alvarez, A.: *The shaping spirit: Studies in modern English and American poets* (Londres, 1958).
542. Anceschi, L.: *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica* (Pisa, 1965).
543. Bosquet, A.: *Anthologie de la poésie américaine des origines à nos jours* (Paris, 1956).
544. Brooks, Cl.: *Modern poetry and the tradition* (Londres, 1948).
545. Bullough, G.: *The trend of modern poetry* (Londres, 1934).
546. Clemen, W.: *Das Wesen der Dichtung in der Sicht moderner englischer und amerikanischer Dichter* (Munique, 1961).
547. Corso, G., e W. Höllerer, eds.: *Junge amerikanische Lyrik* (Munique, 1961).
548. De Sola Pinto, V.: *Crisis in English poetry (1880-1940)* (Londres, 1951).
549. Galinsky, H.: *Wegbereiter moderner amerikanischer Lyrik* (Heidelberg, 1968).
550. Kleinstück, J.: *W. B. Yeats oder der Dichter in der modernen Welte* (Hamburgo, 1963).
551. Link, Fr.: *E. A. Poe: Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne* (Frankfurt, 1968).
552. Ludwig, R. M., ed.: *Aspects of American poetry: Essays presented to H. Mumford Jones* (Ohio State Univ. P., 1961).
553. Press, J.: *The chequer'd shade: Reflections on obscurity in poetry* (Oxford, 1958).
554. Roberts, M., e A. Ridler, eds.: *The Faber book of modern verse* (Londres, 1951).
555. Rosenthal, M.L.: *The modern poets: Acritical introduction* (Nova York, 1960).
556. Straumann, H.: *American literature in the twentieth century* (Nova York, 1965).
557. Taupin, R.: *L'influence des symbolisme français sur la poésie américaine* (Paris, 1928).

558. Van O'Connor, W.: *Sense and sensibility in modern poetry* (Chicago, 1948).

Pound (1885-1972)

559. Pound, E.: *Cantos* (Nova York, 1925-60).
 560. —: *Cantos*. Eine Auswahl. Englisch und deutsch. Übersetzung von E. Hesse (Munique, 1964).
 561. *Agenda* (Nova York), número especial dedicado a E. Pound (out.-nov. 1965).
 562. Dekker, G.: *The "Cantos" of E. Pound: A critical study* (Nova York, 1963).
 563. Eliot, T. S.: "E. Pound", *Poetry* (1946).
 564. Hesse, E., ed.: *Ezra Pound: 22 Versuche über einen Dichter* (Frankfurt e Bonn, 1967).

Eliot (1888-1965)

565. Eliot, T. S.: *The waste land* (Londres, 1922).
 566. —: *Four quartets* (Londres, 1944).
 567. —: *Collected poems* (1909-62) (Londres, 1963).
 568. —: *Ausgewählte Gedichte*. Englisch und deutsch (Übersetzungen von E. R. Curtius, R. A. Schröder und anderen) (Frankfurt a.M., 1951).
 569. —: *Selected essays* (Londres, 1951, 3.^a ed.).
 570. —: *On poetry and poets* (Nova York, 1957, 2.^a ed.).
 571. —: *Ausgewählte Essays*. Eingel. u. übers. v. H. Hennecke (Berlim, 1950).
 572. Bradbrook, M. C.: *T. S. Eliot* (Londres, 1950).
 573. Curtius, E. R.: ver n.º 12.
 574. Gallup, D.: *T. S. Eliot: A bibliography* (Londres, 1952).
 575. Germer, R.: "Schwierigkeit bei der Interpretation von T. S. Eliots *Waste land*", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (1958).
 576. —: *T. S. Eliots Anfänge als Lyriker* (Heidelberg, 1966).
 577. Greene, E. G.: *T. S. Eliot et la France* (Paris, 1951).
 578. Kenner, H.: *The invisible poet: T. S. Eliot* (Nova York, 1959).
 579. Kleinstück, J.: *T. S. Eliot* (Hamburg, 1966).
 580. Matthiessen, F. O.: *The achievement of T. S. Eliot* (Nova York, 1958).
 581. Maxwell, D. E. S.: *The poetry of T. S. Eliot* (Londres, 1952).

582. Schaefer, G. e H.: *Ein Weg zu T. S. Eliot* (Hameln, 1948).
 583. Smidt, Kr.: *Poetry and belief in the work of T. S. Eliot* (Londres, 1961).
 584. Williamson, G.: *A reader's guide to T. S. Eliot: A poem-by-poem analysis* (Nova York, 1960, 4.^a ed.).

6. Alemanha

585. Bender, H., ed.: *Mein Gedicht ist mein Messer: Lyriker zu ihren Gedichten* (Heidelberg, 1955).
 586. Benn, G., ed.: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (Wiesbaden, 1955).
 587. Blöcker, G.: *Die neuen Wirklichkeiten: Linien und Profile der modernen Literatur* (Berlim, 1961, 2.^a ed.).
 588. Domin, H., ed.: *Doppelinterpretationen: Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser* (Frankfurt a. M. e Boon, 1966).
 589. Eykmann, Ch.: *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik G. Heyms, G. Trakls und G. Benns* (Bonn, 1965).
 590. Heselhaus, Cl.: *Deutsche Lyrik der Modernen* (Düsseldorf, 1962, 2.^a ed.).
 591. Höllerer, W., ed.: *Transit: Lyrik der Jahrhundertmitte* (Frankfurt a. M., 1956).
 592. Holthusen, H. E., e Fr. Kemp., eds.: *Ergriffenes Dasein: Deutsche Lyrik 1900-1950* (Munique, 1958, 4.^a ed.).
 593. Horst, K. A.: *Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart* (Munique, 1962).
 594. Ihlenfeld, K.: *Zeitgeist* (Witten e Berlim, 1961).
 595. *Jahrhundertmitte: Deutsche Gedichte der Gegenwart*, epfl. de Fr. Michael (Wiesbaden, 1955).
 596. Kaschnitz, M.-L.: *Liebeslyrik heute* (Wiesbaden, 1962).
 597. Killy, W.: *Wandlungen des lyrischen Bildes* (Gottingen, 1964, 4.^a ed.).
 598. Krolow, K.: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik* (Gütersloh, 1961).
 599. *Schattengefecht* (Frankfurt a. M., 1964).
 600. Mann, O., e W. Rothe, eds.: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert* (Berna e Munique, 1967).
 601. Motekat, H.: *Experiment und Tradition: Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. e Bonn, 1962).

602. Muschg, W.: *Die Zerstörung der deutschen Literatur* (Berna, 1962).
603. —: *Von Trakl zu Brecht* (Munique, 1963).
604. Pinthus, K.: *Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung* (Berlim, 1920). Reeditado com o subtítulo de *Ein Dokument des Expressionismus* (Reinbek, 1966).
605. Soergel, A., e C. Hohoff: *Dichtung und Dichter der Zeit*, 2 vols. (Dusseldorf, 1961-63).
606. Steffen, H., ed.: *Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten* (Gottingen, 1965).
607. Wiese, B. von: "Die deutsche Lyrik der Gegenwart", em *Die deutsche Literatur der Gegenwart* (Gottingen, 1959).
608. —: ed. *Deutsche Dichter der Moderne* (Berlim, 1965).
609. Zimmer, D. E., ed.: *Mein Gedicht* (Wiesbaden, 1961).

Lasker-Schüler (1876-1945)

610. Lasker-Schüler, E.: *Dichtungen und Dokumente*, ed. por E. Ginsberg (Munique, 1951).
611. —: *Gesammelte Werke*, ed. por Fr. Kemp e W. Kraft, 3 vols. (Munique, 1959-62).
612. —: *Sämtliche Gedichte*, ed. por Fr. Kemp e M. Kupper (Munique, 1966).
613. Kraft, W.: *E. Lasker-Schüler* (Munique, 1951).

Benn (1886-1956)

614. Benn, G.: *Gesammelte Werke*, ed. por D. Wellershoff, 4 vols. (Wiesbaden, 1962-63, 2.^a ed.).
615. Alleman, B.: *G. Benn: Das Problem der Geschichte* (Pfulligen, 1963).
616. Buddeberg, E.: *G. Benn* (Stuttgart, 1961).
617. —: *Probleme um G. Benn* (Stuttgart, 1962).
618. —: *Studien zur lyrischen Sprache G. Benns* (Dusseldorf, 1964).
619. Grimm, R.: *G. Benn: Die farbliche Chiffre in der Dichtung* (Nuremberg, 1962, 2.^a ed.).
620. Lennig, W.: *G. Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek, 1966).
621. Lohner, E.: *G. Benn: Bibliographie* (Wiesbaden, 1960, 2.^a ed.).
622. —: *Passion und Intelekt: Die Lyrik G. Benns* (Neuwied, 1961).

623. Loose, G.: *Die Ästhetik G. Benns* (Frankfurt, a. M., 1961).
624. Wellershoff, D.: *G. Benn* (Colônia, 1958).
625. Wodtke, Fr. W.: *G. Benn* (Stuttgart, 1963).

Trakl (1887-1914)

626. Trakl, G.: *Gesammelte Werke*, ed. por W. Schneditz, 3 vols. (Salzburg, 1938).
627. —: *Die Dichtungen: Gesamtausgabe*, ed. por K. Horwitz (Zurique, 1946).
628. —: *Dichtungen und Briefe*, ed. histórico-crítica de W. Killy e H. Szklenar, 2 vols. (Salzburg, 1969).
629. Basil, O.: *G. Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek, 1966, 2.^a ed.).
630. Grimm, R.: "G. Trakls Verhältnis zu Rimbaud", *Germanisch-Romanisches Monatsschrift* (1959).
631. Hormuth, N.: "Sprachwelt und Wirklichkeit: Die Struktur des Eigenwelt in den Gedichten G. Trakls". Tese (Freiburg in Brisgau, 1963).
632. Killy, W.: *Über G. Trakl* (Gottingen, 1962, 2.^a ed.).
633. Muschg, W.: ver n.º 603.
634. Spoerri, Th.: *G. Trakl: Eine psychiatrisch-antropologische Untersuchung* (Berna, 1954).
635. Vietta, E.: *G. Trakl: Eine Interpretation seines Werkes* (Hamburg, 1966).
636. Kaschnitz, M.-L. (n. em 1901): *Allüberallnie: Ausgewählte Gedichte* (1928-65), epil. de K. Krolow (Hamburg, 1966).

Krolow (n. em 1915)

637. Krolow, K.: *Gesammelte Gedichte* (1944-64) (Frankfurt a. M., 1964).
638. Holthusen, H. E.: ver n.º 23.
639. Friedrich, H.: Epílogo em K. Krolow *Ausgewählte Gedichte* (Frankfurt a. M., 1962).

Indice de auteurs

- Abril, X. 327
 Accaputo, N. 317
 Accrocca, E. F. 335
 Adéma, M. 324
 Aguado-Andreut, S. 327
 Aish, D. A. K. 320
 Albérès, R. 313
 Alberti, R. 145, 146, 171, 172, 176, 195, 203, 208, 248, 308, 309, 310, 333
 Aleixandre, V. 145, 146, 178, 194, 195, 205, 208, 210, 262, 308, 310, 327
 Alexandre Magno. 201
 Alleman, B. 340
 Alonso, D. 22, 145, 146, 327
 Alvarez, A. 337
 Anceschi, L. 157, 334, 337
 Anders, E. 313
 Antonelli, S. 334
 Apollinaire, G. 15, 56, 84, 144, 147, 148, 151, 156, 158, 160, 165, 173, 175, 180, 191, 192, 203, 208, 209, 216, 308, 309, 323
 Apollonio, M. 334
 Aragon, L. 151, 164, 178, 192, 310, 326
 Arce, A. U. 336
 Aristóteles. 25
 Arnoult, P. 319
 Arp, H. 195
 Arrigo, M. d'. 332
 Artemidoro. 191
 Aub, M. 327
 Auden, W. H. 173
 Auerbach, E. 317
 Avalle, D. S. 336
 Azcoaga, E. 327
 Baader, H. 327, 330
 Babou, H. 46
 Bachelard, G. 319
 Bachmann, I. 203
 Banville, Th. de. 73
 Barck, K. H. 208
 Barrès, M. 101
 Basil, O. 341
 Bataille, G. 170
 Baudelaire, Ch. 10, 11, 13, 14, 16, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 69, 71, 72, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 104, 108, 109, 111, 116, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 132, 133, 135, 136, 141, 144, 147, 151, 152, 163, 165, 168, 169, 187, 194, 196, 202, 307, 317
 Baumgart, H. 327
 Baumgarth, Ch. 334
 Beckmann, M. 54
 Béguin, A. 313
 Bémol, M. 322
 Bender, H. 339
 Benn, G. 15, 16, 17, 61, 116, 141, 147, 151, 153, 155, 157, 160, 163, 164, 168, 183, 196, 202, 204, 205, 278, 300, 302, 303, 308, 309, 310, 313, 339, 340
 Berbenni, G. 332
 Bergson, H. 182, 308
 Berne-Joffroy, A. 136, 322
 Berrichon, P. 319
 Bértelé, R. 315
 Bigongiari, P. 334
 Billy, A. 324
 Binni, W. 334
 Blecua, J. M. 331
 Bleiberg, G. 330
 Blin, G. 318

Blücker, G. 339
 Bo, C. 315, 321, 330, 336
 Bodini, V. 327
 Böhmer, U. 327
 Boisdeffre, P. de. 315
 Bonnefoy, Y. 319
 Bonora, E. 336
 Bopp, L. 318
 Bosquet, A. 315, 324, 337
 Bouillane de Lacoste, H. de. 59, 320
 Bousoño, C. 327, 333
 Bowra, C. M. 313
 Bradbrock, M. C. 338
 Braque, G. 144
 Brecht, B. 175
 Bremond, H. 309, 315, 322
 Brentano, C. 50
 Breton, A. 143, 152, 191, 194, 309, 310, 326
 Brooks, C. 337
 Buddeberg, E. 340
 Bullough, G. 337
 Burckhardt, J. 174
 Burnshaw, St. 313
 Burtor, M. 175, 196

 Caillois, R. 153, 324
 Calderón de la Barca, P. 50
 Callander, M. 325
 Camus, A. 175
 Cano, J. L. 327, 332
 Cardarelli, V. 166
 Carmody, F. J. 324, 325
 Carossa, H. 10
 Carrouges, M. 325
 Casaldüero, J. 331
 Cassagne, A. 318
 Cassou, J. 313
 Castelli, E. 313
 Cazalis, H. 107, 116, 126, 128
 Cendrars, B. 196
 Cernuda, L. 146, 327, 333
 Cézanne, P. 152
 Chaigne, L. 315
 Char, R. 326
 Chateaubriand, F. R. de. 30
 Chiappelli, F. 334
 Chiari, J. 315
 Chopin, F. 183
 Cícero, M. T. 107
 Clancier, G. E. 315
 Claudel, P. 60, 61, 164, 320
 Clemen, W. 337
 Clouard, H. 315
 Cocteau, J. 35, 143, 325

Cohen, J. M. 313
 Cohn, R. G. 321
 Corbière, T. 34
 Corso, G. 337
 Costa de Ordóñez, O. 330
 Couffon, Cl. 333
 Crépet, E. 318
 Curtius, E. R. 313, 315, 322, 331, 338

 D'Annunzio, G. 163, 180
 Däubler, Th. 10
 Dalí, S. 144
 Daniel, A. 178
 Dante Alighieri. 17, 50, 72, 77, 127, 168
 Darío, R. 145, 307, 309
 Darmangeat, P. 330, 331
 Daumier, H. 41, 44, 65
 Davi, H. L. 327
 Davies, G. 321
 Debussy, C. 308
 Décaudin, M. 324
 Degas, E. 107, 163
 Dehennin, E. 328, 330
 Dekker, G. 338
 De la Guardia, A. 332
 Delacroix, E. 144
 Delfel, G. 321
 Del Río, A. 328
 De Robertis, G. 334, 335
 De Sola Pinto, V. 337
 Díaz-Plaja, G. 328, 330, 332
 Diderot, D. 23, 25, 26, 27, 32, 36, 53, 120, 127, 307
 Diego, G. 145, 146, 159, 168, 202, 205, 206, 208, 252, 308, 309, 310, 328, 331
 Dilthey, W. 13
 Dittmeyer-Dabelstein, H. 332
 Domin, H. 159, 339
 Du Bellay, J. 176, 177
 Duchesne-Guillemin, J. 322
 Duplessis, Y. 315
 Durry, M. F. 324

 Eglin, H. 326
 Eigeldinger, M. 25
 El Greco (Doménikos Theotocópulos). 109
 Eliot, T. S. 11, 15, 19, 35, 43, 47, 50, 96, 142, 150, 151, 161, 163, 165, 168, 178, 180, 183, 197, 198, 199, 201, 204, 205, 272, 308, 309, 310, 313, 318, 338

Eluard, P. 21, 22, 84, 155, 158, 174, 192, 201, 203, 205, 208, 209, 210, 220, 288, 308, 309, 310, 325
 Emerson, R. W. 38
 Enzensberger, H. M. 313
 Etiemble, R. 320
 Eykman, Ch. 339
 Elstir. 87

 Falla, M. de. 309
 Ferran, H. 318
 Fichte, J. G. 124
 Flachs Kampf, L. 328
 Flaubert, G. 43, 152, 172, 175, 196
 Flecniakoska, J. L. 332
 Flora, F. 334
 Flys, J. M. 332
 Folená, G. 334
 Frenzel, H. 334
 Freud, S. 191
 Freyer, H. 313
 Friedrich, H. 25, 52, 155, 215, 341
 Fries, F. R. 329
 Funke, G. 313

 Gaffe, R. P. 326
 Gallego Morell, A. 332
 Galletti, A. 334
 Gallup, D. 338
 Gaos, V. 328
 García Lorca, F. 15, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 163, 164, 170, 171, 174, 175, 177, 180, 193, 197, 202, 204, 205, 206, 208, 236, 247, 308, 309, 310, 332
 Gautier, Th. 33, 57, 113
 Gengoux, J. 92, 319, 320, 321
 George, St. 10, 96, 307, 310, 321
 Germer, R. 338
 Gershman, H. S. 314
 Ghil, R. 115
 Giannesi, F. 334
 Gibson, R. 316
 Gide, A. 61
 Giedion-Welcker, C. 324
 Gil de Biedna, J. 331
 Giovanoli, D. A. 335
 Gmelin, H. 322
 Goethe, J. W. von. 11, 18, 20, 39, 141, 150, 173, 174, 177, 197
 Goffin, R. 321
 Goel, Cl. 168
 Goll, Y. 168

Gómez de la Serna, R. 142, 195, 313
 Góngora, L. de. 17, 119, 120, 145, 146, 148, 149, 163
 González Muela, J. 328, 331
 González Ruano, C. 328
 Gracq, J. 192
 Grant, E. M. 316
 Greene, E. G. 338
 Greene, T. W. 324
 Greggh, F. 316
 Grillparzer, F. 21
 Grimm, R. 340, 341
 Guerre, P. 324
 Guillén, J. 15, 39, 41, 96, 116, 142, 145, 146, 152, 155, 160, 161, 167, 169, 172, 179, 187, 188, 189, 196, 197, 201, 203, 205, 208, 256, 292, 295, 308, 309, 310, 331
 Guiraud, G. 322
 Gullón, R. 330, 331
 Gutia, J. 336

 Haftmann, W. 144, 163, 313
 Hatzfeld, H. 316
 Hausenstein, W. 317
 Hebel, J. J. P. 150
 Hegel, G. W. 124, 125
 Hemingway, E. 175, 196
 Hennecke, H. 314
 Henríquez Ureña, P. 328
 Heselhaus, Cl. 339
 Hess, G. 318
 Hess, R. 332
 Hesse, E. 338
 Hindemith, P. 167
 Hinterhäuser, H. 334
 Hocke, G. R. 314
 Höllerer, W. 314, 339
 Hofmannstahl, H. von. 10, 18, 80, 201, 202, 308, 309
 Hohoff, C. 340
 Holthusen, H. E. 314, 339, 341
 Homero. 138, 200
 Horacio. 26
 Hormuth, N. 341
 Horst, K. A. 339
 Hotkinson, J. A. 319
 Hottinger, A. 319, 328
 Howald, E. 314
 Huch, Ricarda. 10
 Hugo, V. 32, 33, 36, 38, 44, 62, 65, 73, 113, 195, 307, 308
 Hytier, J. 323

- Ihlenfeld, K. 339
 Iser, W. 159, 314
 Ivask, J. 331
 Izambard, E. G. 320
- Jaekle, E. 314
 Jakob, M. 144, 174, 175
 Jaspers, K. 314
 Jean, M. 319
 Jean, Paul. 133
 Jiménez, J. R. 145, 159, 160, 170, 173, 183, 193, 202, 203, 205, 207, 232, 308, 310, 329
 Johansen, S. 316
 Jouve, P. J. 153, 166, 208, 325
 Juan de La Cruz, 48
 Juin, H. 326
 Jung, C. G. 167, 191
- Kafka, F. 176
 Kahn, G. 84, 316
 Kandinsky, V. 144, 210
 Kant, I. 25, 135, 169
 Kaschnitz, M.-L. 158, 204, 284, 339, 341
 Kayser, W. 314
 Kellermann, W. 328
 Kemp, F. 314, 318
 Kenner, H. 338
 Killy, W. 314, 339, 341
 Kittang, A. 326
 Kleinstück, J. 337, 338
 Klemperer, V. 316
 Knodel, A. 325
 Kommerell, M. 158, 314
 Kraft, W. 340
 Krauss, W. 332
 Krolow, K. 159, 164, 171, 175, 197, 205, 208, 282, 310, 328, 339, 341
 Küchler, W. 320
- La Fontaine, J. de. 162
 Lalou, R. 316
 Lamartine, A. de. 32
 Landwehrmeyer, R. 328
 Langgässer, E. 163
 Larrauri, A. O. 321
 Lasker-Schüler, E. 156, 205, 208, 210, 307, 340
 Lautréamont (Isidore Ducasse). 10, 21, 34, 190, 201, 307, 319
 Lawler, J. R. 323
 Lazzaro, E. 337
 Lefébure, 127
 Lefèvre, F. 323
- Lehmann, W. 314
 Lennig, W. 340
 Lepiorz, G. 328
 Lessing, G. E. 25
 Lévi, E. 134
 Lind, G. R. 331
 Link, F. H. 314, 337
 Little, R. 325
 Locke, J. 24
 Loerke, O. 10, 314
 Lohner, E. 340
 Loose, G. 341
 López-Estrada, F. 328
 Lorenz, E. 323
 Luca, T. 324
 Lucrecio. 186
 Ludwig, R. M. 337
 Lüders, E. M. 321
 Lutero, M. 158
- Machado, A. 24, 145
 Mackay, A. E. 323
 Mackworth, G. 324
 Macrí, O. 328, 334
 Maistre, J. de. 46
 Majault, J. 316
 Mallarmé, St. 9, 10, 13, 18, 29, 32, 35, 39, 41, 42, 49, 52, 60, 61, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 156, 158, 159, 166, 167, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 197, 201, 307, 308, 320, 321
 Manacorda, G. 334
 Manet, E. 152, 308
 Mangeot, G. 316
 Mann, O. 339
 Mapes, E. K. 328
 Marc, F. 54, 210
 Marcenac, J. 326
 Mariani, G. 334
 Marichal, J. 331
 Marinetti, F. T. 171, 309
 Marino, G. 112, 113
 Marrast, R. 333
 Marschall von Bieberstein, M. 323
 Matthiessen, F. O. 338
 Matucci, M. 320
 Maurer, K. 323
- Mauron, Ch. 321
 Maxwell, D. E. S. 338
 Ménard, L. 92
 Meurot, M. 326
 Mezel, A. 319
 Michaud, G. 316, 320
 Michaux, H. 183, 208, 321, 326
 Michelet, V. E. 134
 Mondor, H. 319, 320, 321, 323
 Montaigne, M. de. 62
 Montale, E. 16, 155, 180, 197, 210, 268, 308, 309, 310, 336
 Monteil, V. 328
 Monterde, H. 328
 Montesinos, J. F. 329
 Moreno, A. 329
 Morgenstern, Chr. 195
 Mossop, D. J. 318
 Müller, E. 333
 Murciaux, Ch. 325
 Muschg, W. 340, 341
 Musil, R. 173, 175
 Musset, A. de. 31, 32
- Nadeau, M. 316
 Napoleão. 31
 Nardis, L. 321
 Naumann, W. 321
 Neddermann, E. 330
 Neruda, P. 205, 329
 Nerval, G. de. 31, 307
 Nies, F. 318
 Nivat, J. M. 314
 Noulet, E. 316, 319, 321, 323
 Novalis. 21, 27, 28, 29, 32, 36, 41, 50, 51, 54, 57, 77, 80, 91, 110, 120, 136, 141, 163, 183, 307
 Noyer-Weidner, A. 318
- Onís, F. de. 329
 Orlandi, J. 328
 Ortega y Gasset, J. 145, 169, 202, 206, 309, 314
 Ovidio. 168
- Pablo, B. de. 330
 Palazzeschi, A. (A. Giuriani). 15
 Palau de Nemes, Gr. 330
 Palm, E. W. 329
 Pancrazi, P. 336
 Paracelso (Bombast Theophrast von Hohenheim). 107
 Parent, M. 316, 325
 Paribatra, M. 316
 Parrot, L. 326
 Pascoli, G. 307, 309
- Patterson, A. S. 318
 Paulhan, J. 314
 Pelmont, R. 323
 Perche, L. 326
 Petrarca, F. 39
 Petrucciani, M. 335
 Peyre, H. 318
 Pfeiffer, J. 314
 Pia, P. 318, 324
 Picasso, P. 21, 22, 76, 81, 109, 128, 144, 152, 201, 202, 308
 Pichette, H. 170
 Pichois, Cl. 318
 Picon, G. 172, 181, 316
 Pindaro. 200
 Pinthus, K. 9, 309, 340
 Platão. 62
 Poe, E. A. 37, 41, 42, 43, 50, 51, 52, 54, 57, 70, 81, 91, 106, 110, 141, 147, 182, 196, 307, 308, 314
 Pommier, J. 318
 Ponge, Fr. 167, 170, 172, 326
 Porché, F. 318
 Portinari, F. 336
 Poulet, G. 321
 Pound, E. 69, 159, 160, 168, 178, 207, 308, 309, 338
 Pozzi, G. 335
 Press, J. 337
 Prévert, J. 165, 203, 230, 326
 Proust, M. 87, 202, 307, 309
- Quasimodo, S. 157, 180, 203, 270, 308, 310, 336
 Queneau, R. 153, 207, 326
- Racine, J. 22, 50
 Rademacher, G. 335
 Ragusa, O. 321
 Raillard, G. 326
 Ramat, S. 335, 336
 Rauhut, F. 323
 Ravegnani, G. 335
 Raymond, M. 317, 323
 Raynaud, E. 318
 Rebay, L. 336
 Régnier, H. 84
 Renan, E. 60
 Reverdy, P. 151
 Reyes, A. 146, 321
 Richard, J.-P. 317, 321
 Ridler, A. 337
 Rilke, R. M. 15, 182, 184, 206, 308, 309
 Rimbaud, A. 9, 10, 18, 22, 29, 34,

35, 39, 49, 56, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
99, 103, 104, 110, 114, 115,
118, 119, 120, 121, 123, 125,
127, 128, 130, 136, 137, 141,
143, 144, 146, 148, 151, 152,
161, 166, 167, 174, 176, 178,
181, 183, 190, 191, 192, 194,
195, 196, 200, 201, 202, 203,
206, 307, 308, 319
Rincon, C. 329
Rivière, J. 60, 93, 320
Roberts, M. 337
Rolland de Renéville, A. 314, 320
Romano, S. F. 335
Rosenthal, M. L. 337
Rothe, W. 339
Rousseau, J. J. 23, 24, 25, 27, 31,
45, 53, 63, 81, 127, 144, 185,
307.
Rousselot, J. 317
Rouveyre, A. 324
Rozas, J. M. 328
Ruchon, F. 320
Rüdiger, H. 335
Rüesch, J. P. 320
Ruff, M. 318
Rychner, M. 314

Saillet, M. 325
Saint-John Perse. 15, 16, 69, 150,
151, 152, 153, 158, 161, 166,
167, 168, 171, 173, 179, 180,
200, 201, 203, 205, 226, 308,
309, 310, 324
Sainte-Beuve, Ch. A. 135
Sáinz de Robles, F. C. 329
Salinas, P. 151, 179, 308, 329, 330
Salinas de Marichal, S. 333
Sánchez-Barbudo, A. 330
Sánchez-Mejías, I. 176
Santo Agostinho. 24, 168
São Francisco de Assis. 168
Sartre, J.-P. 172, 196, 197, 318
Scarpa, R. E. 333
Schaefer, G. 339
Schaefer, H. 339
Schelling, F. W. 115, 124
Scherer, J. 321
Schiller, F. 20, 169, 203
Schlegel, F. 29, 32, 33, 44, 57
Schröder, R. A. 10
Sêneca. 24

Shakespeare, W. 71, 168
Siebenmann, G. 14, 329, 333
Smidt, K. 339
Sobejano, G. 330
Soergel, A. 340
Soulie, J.-P. 319
Soupault, Ph. 319
Spagnoletti, G. 335
Spitzer, L. 181, 314, 317, 330
Spoerri, Th. 341
Squarotti, B. 335
Staël, G. de. 31
Staiger, E. 314
Starkie, E. 320
Steffen, H. 315, 340
Steland, D. 322
Stelzer, O. 315
Stendhal (Henri Beyle). 43
Sterne, L. 24
Storz, G. 315
Straumann, H. 337
Strawinsky, I. 15, 41, 165, 210,
310, 315
Streit, G. 318
Supervielle, J. 158, 161, 203, 205,
324
Swednberg, E. 48
Swinburne, A. Ch. 96
Szilasi, W. 25

Taine, H. 60
Taupin, R. 337
Tedesco, N. 337
Thibaudet, A. 317, 318, 322, 323
Tindall, W. Y. 315
Titta Rosa, G. 335
Tocqueville, A. de. 43
Torre, G. de. 315, 329
Torrente Ballester, G. 329
Trakl, G. 15, 141, 142, 173, 197,
203, 205, 208, 308, 309, 341
Trend, J. B. 333
Tzara, Tr. 191

Ulibarri, S. R. 330
Ungaretti, G. 15, 96, 142, 150,
153, 154, 157, 158, 159, 163,
170, 175, 178, 180, 181, 201,
208, 209, 264, 296, 308, 309,
310, 335

Valéry, P. 35, 41, 96, 107, 116,
122, 134, 135, 142, 143, 152,
159, 162, 163, 164, 165, 167,
170, 180, 184, 185, 186, 187,
194, 197, 201, 203, 307, 308,
309, 310, 318, 322, 323

Vallejo, C. 327, 329
Van O'Connor, W. 338
Vergnes, G. 324
Verlaine, P. 22, 24, 34, 35, 70, 76,
78, 79, 110, 147, 170, 308
Vico, G. B. 26
Videla, G. 329
Vietta, E. 341
Vigée, Cl. 317, 331
Vigny, A. de. 31
Virgilio. 50
Vivanco, L. F. 329
Vivier, R. 318
Vossler, K. 322

Wagner, R. 168
Wais, K. 322
Walter, J. 195

Warnier, R. 324
Weber, A. 315
Weidlé, W. 317
Wellershoff, D. 341
Whiting, Ch. G. 323
Whitman, W. 200
Wiese, B. von. 340
Williamson, G. 339
Wodtke, F. W. 341
Wolfenstein, A. 320
Wühl, W. 335

Yeats, W. B. 15, 151, 178, 182,
307

Zeltner-Neukomm, G. 194, 333
Zilio, G. M. 329
Zimmer, D. 340